8858

Bibl. Jag.

IV

7.

10/12 1900.

Wiek XVIII

Przechodzimy teraz do XVIII. wieku.

~~Teraz~~ Jeżeli sobie wyobrazimy że jesteśmy np. w galerji reprezentantów wybitnych XVIII. w. a uwzględnimy uwłaszczenia Francyi która bezwarunkowo przym trzyma - ~~ale~~ oprócz ostatnich lat gdzie sztuka znowu kiełkuje w Hiszpanii Anglii i to z powodu odwiedzania Francyi - to przecież jasno mojemy w sztuce XVIII. w. rozróżnić trzy działy i kierunki.

Pierwszy daje nam i to przeważnie tylko w obrazach się objawiający kierunek przedstawiania warstw środnich, niższych nawet, ocon z zakresem moralnym

z bardzo widoczną tendencyą
moralizowania, z pewnym
zakrojem prawie jak gdyby
dążności do poprawy społe-
czeństwa. To jedna grupa
i Grais będzie najbardziej
typowym jej reprezentantem.
Drugi dział to sztuka
przy końcu wieku, która
jak gdyby zrażona tym
bractwem w ogóle modłom
czoła się w teraźniejszości
idzie w przeszłość, starożytność
sięga znowu do modłów
starożytnych i stara się cały
rozwój sztuki naprzeciw i
zwrócić go powiekar ze
sztuką grecką lub naodwrót
sztukę grecką sprowadzić

do objawów społecznego
życia. Ta druga sztuka
która wychodzi i to jest
bardzo ciekawe i ważne
od jednego z mistrzów wyższych
- Winkelmana, rozwija się
~~się~~ można powiedzieć od
r. 1775. powstroy i doznaje
bardzo znacznego impulsu
z pierwszych latami rewo-
lucyi francuskiej i fran-
skiego imperyalizmu.
Jest tylko jedna różnica
mała że ten kostum
który dawniej był z tektury
białej, ma teraz na każdym
kroku napis liberté,
fraternité, égalité.
W głównej rzeczy ta

sztuka rewolucyi francuskiéj,
Napoleona, cesarstwa, w za-
sadach swoich po za sztuki
powstający z impulsu
Winkelmana nie przechodzi.-
Jeżeli weźmiemy te dwa
kierunki i przedstawimy
je do dat, przekonamy się,
że one obejmują tylko
prawie drugą połowę XVIII. w.
Reprezentantami typowymi
~~tego~~ pierwszego kierunku
tego społeczno moralizującego
głównymi, są w Anglii
Hogarth we Francyi Grais
w Niemczech Chodowiecki.
Hogarth urodzony w 1797
Grais w 1725. Chodowiecki
w 1726. a więc działalność

ich początku aż do drugiej
połowie XVIII. w.
Jeżeli teraz przypomnimy
sobie że ten cały kierunek
nazwano klasycystycznym
cofa się do Winkelmana,
jeżeli sobie przypomnimy
daty dwu głównych dzieł
Winkelmana „Die Nach-
ahmung der alten Werke
in Malerei und Bildhau-
erei" z daty 1755 i
„Die Kunst des Alterthums"
z daty 1764. to musimy
sobie powiedzieć że to
jest sztuka która powstała
co najwcześniej w drugiej
ewentualnie czwartej
części XVIII. w. To dwa
kierunki które objawiają

aż w drugiéj, trzeciéj,
ewentualnie czwartéj ćwierci
XVIII. w. wyniesiemy najpierw
ażeby je zaraz z góry
odsunąć na bok. To są
rzeczy dla nas drugorzędne.
Pierwszorzędne znaczenie
mają one dla historyka
kultury, historyka objawów
społecznych, dla których
historya sztuki jest
dodatkiem tylko przypiska
do historyi politycznéj.
To co nam daje ta sztuka
~~[illegible]~~ moralizująca,
klasycystyczna, przeciéż
summa summarum
tylko to produkta wtórne
to są tylko objawy artystyczne

kierunku który bierzesz
na tem polu.

Co jest Hogarth?

Hogarth to jest to czasopismo moralne przemówione, które na płótnie kistki, czasem bardzo ciekawe bo Hogarth jest takim bardzo interesującym jako malarz i w historyi technicki zawsze bardziej miał pewne stanowisko, gdyż obok czysto dowcipnej moralizującej robił eksperymenta pędzlem i rysunkiem bardzo ciekawe. Ale po tego wrócę przy krótkim przeglądzie rysunku wnętrza, XVIII. w. —

Grais to jest

to jest Diderot

w pierwszym przedziale

[redacted]

to jest ociekanie pewnej
społeczności się panowanie
królów i książąt z najbardziej
fantastycznymi nazwiskami,
dramat odgrywa się w pewnej
burzliwej w ogóle, i w nie
bardzo pewnej w sferach
zubożałego szlachcica i
niepewnieństwa.

Mamy tu objawy zwrotu
z innego działu, które się
przenoszą do sztuki; znowu
więc formy pochodzą
zaczerpnięte na innem
polu i umysłowości innej.
Tam Hogarth w bardzo orygi-
nalny sposób illustruje
stosunki angielskie

z których Dawid, który
starał się charakteryzować,
a których starał się poprawić
artyzm, tu całą plastikę
Niemczy francuskiej takiego
Vivelle de la
wyleva szczęki barwami. Grając
na piśmie.
W Niemcach zaś co jest
Chadowiecki? To jest niemiecki
Gillenroman rozwodniony
sentymentalnym sosem,
posiekany na bystrzenie
małych szczegółów i artystycznych pomysłów.
Co do sztuki klasycystycznej
to poręczy wprost jej
nic ulega najmniejszej
watpliwości, ona ma datę
a gro tak zupełnie

powiąz, tak świadomie możemy
mówić że od połowy XVIII
w. dopiero te rzeczy powstają,
że ten motyw ważności do
starożytności ze wychodzi od
Winkelmana.

To rzeczywiście jest prawda
objaw działalności jednego
umysłu i wielkiego, chociaż
jego działalność na sztuki
oddziela się jedną wielką
granicą, która całą sztukę
dawnego czasu, zaczyna na
zupełnie inne tory,
na tory zdania naukowego
i naukowo kombinującej
historycznej działalności.
To co się ~~pisze~~ dzieje w malarstwie
objawia sztuka np. Dawida
a jeśli nie Dawida to

Gerarda, to empir, to jéno,
a potem w rzeźbie mamy
zupełnie analogiczny objaw w
Canovy który ostatecznie bierze
rozbrat zupełny z człowiekiem
rolnym, swobodnym, śmiejącym
się, i który ostatecznie pośrzeda
się jéi rzeźbie nagrobkowéj,
w której płaczą nietylko ludzie,
ale i dzieci na nagrobkach re-
uckich i lwy. Canova który
z wielką zgrabnością przedstawia
tych swoich małych ludzi
z tą małą sprężynką która
trzyma ich głowy, i który bardzo
małymi śrubkami ~~la~~ przedstawia
małe przeguby. Jest potem
jészcze trzeci objaw: architektura
zupełnie równoległe idąca,
początki jéj w Berlinie

x końcem wieku a potem już w pierwszych latach XIX. w. wzniósł kościół św. Magdaleny w Paryżu. I działalności tych dwu architektów wielkich Napoleona pierwszego, ich dzieła główne w Louvrze, Persie i Fontan. Widzimy więc we wszystkich trzech sztukach objawy analogiczne pochodzące wprost od jednych, od impulsu Winkelmana.

Jak wspomniałem mówię o tej sztuce napoleońskiego że chce ją wejrzeć na bok i przejść do rzeczy o wiele ważniejszej i do pewnego stopnia zasadniczej.

Powiedziałem przed chwilą, że te dwa inne kierunki sztuki

ten moralizujący i
dydaktyczny się dla
tych ludzi którzy uważają
historyę sztuki jako
rodzaj historyi kultury
exemplifikowany na
pojedyńczych dziełach,
ludzi którzy uważają ją
jako przyczynek do historyi
świata, jako barwny rysek
tylko w tym wielkim
płaszczu kolorowym
w którym historya świata
występuje, dla tych ludzi
są one dziełami sztuki,
dla nas są tylko objawem
artystycznym, przyparkowym
tamtych objawów. Stąd
cenu jest ta sztuka XVIII. w.?
Ona jest nadzwyczaj interesu-
jąca i oryginalna, pouczająca

ona nam daje świat ....
w swoich objawach zupełnie cichy
do pierwszego stopnia bezwiedny
prawie naiwny w swoich po-
czątkach, przeciwko temu co
sztuka francuska, ta sztuka
świadoma, bijąca ciężko z pierwszej
kulisie, data nam z XVII i XVIII. w.
I tu przechodzimy do pierwszego
punktu zasadniczego. Jeżeli
zbliżymy się do przeświadczenia
do wytłumaczenia objawów
sztuki pierwotnych które do
pewnego stopnia z całym tym,
bowiem z całym rozwojem kultury
i jego historycznych warunkach
zrywają po chociaż bezwiednie,
to pójdzie nam naprzód tu
pytanie, czy ta siedza którą
tu mamy, którą tu zajmujemy,
czy ona jest historyą sztuki

czy ta wiedza jest histo-
ryczna, czy ona prawdy,
wiecznie ważne objawy które
~~dla kategorii~~ z punktu
kategorii czasu, przestrzeni
i przyczynowości, dzięki
czemu zbawcze? Czy
prawdziwie tu zachodzi
ten stosunek poprzednich
motywów i późniejszych
następstw, czyta nie,
przerwany Taucuh, czy on
się rozwija i rozwija tak,
jak się rozwija historya
polityczna, czy on prawdy,
wiecznie jest cześcią tej
ogólnej historyi świata
tak, jak ją pojmowano,
jak się ją pojmuje wiérzą
i wzięć jeszcze jako historyę
polityczną. Czy objawy

które one dają należą wszystkie
czy wielkie, czy małe czy
średnie, tylko do przeszłości,
czy przeciwnie mamy w niej
widzieć obok niewątpliwie należącej
do stosunków socyalnych, politycz-
nych, ekonomicznych, narodo-
wych, rasowych nawet, jeszcze
inne impulsa, objawy sił
ludzkich, które się pod pewną
kategorię czynów podrzędnych
historyczno politycznych podać
mogą nie mają, które dają nam
objawy bardziej absolutne,
bardziej pierwotne, które nam
w całej swej bezwzględności jak
one egzystują, dają rzeczy o
daleko silniejszej przynależne
momentu czysto umysłowego,
niż przypuszczają ci, którzy
uważają za rzecz tak ważnej

historyi sztuki, wytłumaczenie
prawego dzieła przez swój wiek.
W przecząch wielkich, w objawach
sztuki jest - im wyżej z nimi
obcujemy tem bardziej to widzimy -
daleko więcej przymieszki, po prostu
części akcydentalnych, absolutnych,
czysto ludzkich, na działaniu
po prostu życia umysłowego
bezwiednego pociekać polegających,
nie tak zwany historyk sobie
wyobrazi i do dzieł których
daty wytłumaczyć jak on mówi
tylko ze stosunków wieku tego,
swej epoki, należą nie nadewszystko
dzieła wielkie tylko małe, a z dzieł
wielkich tylko małe części jest
spłatą tego co twórca ze swej epoki
wziął, a reszta jest spłatą
zupełnie innego wierzyciela.

W objawach które nam
sztuka daje widzimy wyraź-
nie cechy charakterystyczne
z pewnością historycznym
wieku, ze skłonnościami które
powinien wiek wytworzyć, mają
barwę mało spólnego. Widzimy
zdobycie czynników innych
zupełnie, które powinien upra-
wniają nas w wielkiej części
do poznania tego pomnania
działalności formalno twórczej
ludzkiej która jest sztuka
niej z punktu jako historye
rzeźbiarskiej z punktu jednego nie,
przerwanego łańcucha powsta-
jących, odżywających, panujących
cych na pewne form, nie
z punktu (~~nie~~) stale twórczych
od czasu do czasu wyjątkowo
z przyczyn nam nieznanych

wyotępujących i na nowo z całą
pierwotną siłą działających
po prostu pierwotnych potęg.
Dlatego zarzucamy jednemu z
wielkich, który się najmniejszy
nazwali historyą optaki lotnie
i o tyle tylko w tym zgodzić
jak mówimy np. o historyi
naturalnéj, jako obrazie wiedzy
jako obrazie wiadomości, jakie
zebranych nad pewnym wielkim
obszarem przedmiotów
zbadanych, których atoli siły
są stałe, ciągłe, które nie
zanikają i które nieprzerwanie
nie wykazują porzucić
przykładu, aby w bliskiéj może
przyszłości na nowo wystąpić.
I na tę uwagę trafnie
Dlatego jasne sprzeciwić
nacisk, że według mego

najlepszego przekonania
nietylko ta wiedza która
się zajmujemy taki ma
typ i charakter, ale i cała
grupa wiedz z nią najbliżej
spokrewnionych pod tym
względem zajmuje a tym
samym przede. Mianowicie
wszystkie te nauki które
naszemu wiedzami filologicznymi
które mają do czynienia
z tym twórczym momentem
w życiu, w charakterze ojczyzna,
te stoją na zupełnie jednem
i tymsamym poziomie,
jasna gdzie ostatecznie wyjdzie
tej miary będzie starała się
dojść do tych punktów, gdzie
panuje absolutnie zupełnie
rolny, nie historycznie-
warunkowany człowiek, gdzie
się zaczyna wytwarzają formy

nietylko jako przeciwieństwo
naczynie po którego stawiają
się postacie przedmioty w których
rzeczy stygną, ale gdzie się te
formy wytwarzają ze wnętrza
z treścią poprostu jako mię-
śnie, kości, krwi, przyrodniczy
objaw życia ludzkiego, gdzie
więc pisarz nieskończenie bez-
nie na tem że ta pierwsza
forma zostaje przechodzi
-no otoczyła a potem formuje,
tylko że ona w ogóle zostaje
że ona się rodzi, gdzie ta
pierwsza pierwiastkowej formy, ten
element osobisty twórczości
wysuwa się na pierwszy plan,
tak że wszystkie siły do
pierwszego stopnia ściągają się
z pod tego punktu widzenia
pod który podchodzi je poeta,
czyli historyk. —

Zdaje mi się że w fakultetach
naszych filozoficznych trzeba
bardzo silnie odróżnić te
grupy wiedzy która jest history-
czna, która ma za ciągle
mijającymi objawami życia
ludzkiego do czynienia, a
która ma do czynienia z objawami
stałymi, krystalizującymi się.
Tam mamy siły przemijające,
tam mamy faktyczne rzeczy
rzeczy powstających,
powtarzających się, przemijających,
Tam mamy epoki w których
można powiedzieć prawa
z trzaskiem zapadają się, jedna
epoka się zamyka przychodzą
nowe epoki objawy, siły, inne
narody wyrywają się na pierwszy
plan, Tu także tak jest, przychodzą
te epoki, przychodzą inne narody,
innymi językami mowią, innemi

barwami wiary, innych materyi,
dow szukają, innych nut dobić,
tają — to jest niewątpliwie — jedak
kiedy tam najwyższym objawem
jest ten człowiek, który właśnie
w najwyższy sposób przyjmuje się
do swego narodu i wieku, wyrabia
siły (w tem społeczeństwie czy
narodzie) czy w tem milieu do
najwyższego szczytu, który
jednem słowem staje się
niejako osnowy swego sposobu
człowieka, do tu odwrotnie
na szczycie najwyższym
działalności stoją ten, który
naturalnie w swoich ojcach
i dziadach przeszedł przez to
życie społeczne, ale który
to wszystko po siebie zrzucił,
który dąży do coraz większego
absolutu, do ujęcia prawie
jak gdyby czysty schemat
tylko ludzkości i natur

może wcześniej niż to. I tu
przychodzimy do punktu zasa-
dniczego.
Mówią rozpoczęcie XV. w. nazywa
się (koniec XIV już także) wie-
kiem renesansu, wiekiem
humanizmu. Pewnie
że wielka część działalności
umysłowej jest ustawicznym
renesansem, powracaniem
jakąś i prawdą to jest
że w naszej kulturze często
wam często używamy słowa
cała kultura to chcemy
czy że chcielibyśmy ją pojąć
jako kulturę obu greko Łacińską
jedno, a potem chrześcijańsko
nowożytną. Zacznijmy loco
że w naszej kulturze ten powrót
starożytności jest najwyższym
renesansem dotychczas prze-
żyli, skoli jesteśmy na tam

był, drugi pieli się drzewem
ze drzewa (przypominam czasy
Karola wielkiego, czasy starego
Pizana) widzimy że po nim
przyszedł renesans inny z tych
czasów XVIII. w. i ten bardzo długo
nas trzymał w tych kajdanach.
Więc pojęcie samo jako renesans
samo jako powracającej fali
jest tem określeniem typu
nie jest rzeczą trafną. I to co
stanowi odrodzenie przyszłości
klasyczny typu, odrodzenie stare,
życiowości. Ale potem przychodzi
inne odrodzenie takie jak
np. w XVI w. które trwające
odrodzenie gotyku (który
Francja wprowadziła na krótki
czas w okolice nadreńskie)
potem mamy to wielkie
odrodzenie do pewnego
punktu gotyku w XIX. w.

w latach 80-tych naszego wieku
odrodzenie się form romańskich.
Jeżeli się to się nazywa odrodzeniem
to z tym momentem rozwoju,
nazwą odrodzeniem form na-
zywamy odrodzenie form staro-
żytnych.
Druga część i to dziewiąty wiekowy
tylko nam starożytna,
dziewiąty i połowę
nazywa się humanizmem.
Właściwy humanizm jest
w sztuce. Coraz silniejsze
ograniczenie działalności
formy twórczej, do rzeczy żywych
i naturalnych w postaci bardziej
jest przecież charakterystyką
całego XV. wieku i przejście
się na starożytność jest jednym
z najpoważniejszych, najpłodniejszych
w swoich następstwach zwrotów
które dzieje umysłowe ludzkości

27

z ogółu znają. Musz tu jeszcze raz położyć nacisk na to, żeby widz nie wyobrażał sobie, że romantyzm jest uczuciem, że romantyzm jest starożytnością, jest powtarzaniem starożytności, jest bramą sobie starożytności na oścież. Sztuka ma wzorów, ma wieczny wzory, są tylko wieczne zasady sztuki, z których ona powinna obcować i z tą naiwnością, pomiędzy abym z tem współczesnem zrozumieniem jak człowiek ewentualnie mały albo nieznający swej przeszłości odkrywa nagle jak gdyby jakiś grabarz otworzył, jak gdyby jakaś ostatnia katastrofa, ostatnia wojna otworzyła się, odkrywa swoje wielkie królewskie pochodzenie, z tą samą zawodzącą współczesnością, znajdują ci ludzie we Włoszech swoich wielkich przodków.

Oni dziwią się, że ich
ani ten charakter odnajdują,
ani do nich powracają jak gdyby
do swoich przodków, do tej
własnej historyi i ani widzą:
nie my nie bierzemy się na nich
uczyć, tylko chcemy to zapomnieć,
wyjść z tej drogi, bo oni
z przeszłości tej widzą, jako
z ojcie na tej drogi, która cin
była na tej klasycznej, nie ni
wytknięta. To są podwójne
śluby, powrót do wiary Ojców,
jak gdyby w dobi moje największy
w historyi świata Rückschlag
jak gdyby zaprzepaścić tą
pierwotną rodzimą siłą tej
greckiej romańskiej kultury
i to co renesans nam daje.
to daje nam właśnie ducha
ogromnie odświeżonego, przecinnie
jak XVIII. w. nie ducha przeżytego

wiedzą i uczącego się, ale ogro-
mnie odmiennego tymi
formami, daje nam niezgłębiony
zachwyt odmiennością tej swojej
wielkiej przeszłości, prawie
jak gdyby Żydzi że za tam
różni że to oni, że ta familja
wielka, która chwilowo była
zubożałą, powraca znowu do
swoich pierwotnych skarbów i
całą siłą potęgą nad nimi zapa-
mięta, żeby nimi zarządzać
i bezwzględnie wydawać. I z zupełną
naiwnością, z naiwnością godną
można powiedzieć, Żydzy ta
sztuka na samym początku
XV. w. aż tworzeroś własną
dla której mieli zdawnych
wzorów, Żydzy malarstwo i
architekturę która im w dalszych
rokach wieku, tak tem silniej
stara się powrócić do starożytności.

Jeżeli chodzimy po małych galerjach włoskich to nas nie dziwią obrazy up. z początku lat 30 tych, - 40. tych, obrazy realistyczne florentyńskie ujęte w ramy z których każda cena jest w katalogu warsztatu. Nas to przypomina nie raz. Proszę sobie tylko wyobrazić jaki dziwny wyjątkowy przekład, wy bieg okoliczności, żeby ten malarz który nam daje swój własny typ, swoje własne kostyumy, ludzi daje takich jak on ma, widział, swoje własne kolory, nawet często dosyć surowe i ubiera to w ten pierwiastek że to jest jedno i to samo z ramy które pochodzą z całej swej formie, a całym motywie, z każdej charakterystyki ze starożytności. Więc mówimy zawsze to na myśli, że to co renesans

nam daje, jest faktycznie
odkrodzeniem się starożytne,
ale nie odtworzeniem stare,
żywności, nie objektywnie
jak chciał Winkelman tylko
czysto subjektywnem i (ja
może czuję do tego porównania
wracać) to faktycznie jest
tak, jak w drugiej części Fausta, Helena
jeszcze raz powychodzi na świat.
Tak jest, i objawy tego powrotu
mają się najpierw w tem,
że on nowy nijaki żywy
świat, bezbrzeżne rozwinięcie
życia a więc żywych organów
zwierząt i ludzi, a więc
całkiem żywego organizmu,
całej mechaniki człowieka
a więc jego anatomię, jego
perspektywę, jego bezpośre-
dniem otoczeniem i ludzy
on potem to malowa.

zaczyna potem tego człowieka
z coraz dalej i dalej wojażowania
denaturalizować, zaczyna
wydestylowywać z tych słów
tworów to co nowi czyste
lokalnym akcentem, zaczyna
powoli włosy już gładzić,
nie są one już tak fryzo-
wane jak w okolo foraryjskiej,
lub kolonińskiej, jest powrót
do natury do form absolut-
tam mała czapeczka florentyńska
spada, znika tam żółty kubaczek
wenecki; to wszystko zaczyna
powoli ustępować, powoli wyste-
pienia na pierwszy plan
człowieka form absolutnych i
dążenia objawienia tych
form absolutnych zaczynają
szukanie piękna. To jest
u innych prawy równorzędne.

Widzimy że szukanie tych
rzeczy absolutnych w latach
70 tych objawia się zupełnie
inną drogą, drogą powrotu
powrotu do zupełnie starego
naturalizmu. Zawsze i wtedy
to powracamy, mamy
te resztki u Kaulbacha
np. ~~gdzie~~ klasycyzmu, on
dąży do rzeczy starożytnych
realistycznych, tam schodzi
w ostatniej ćwierci XV. w.
dąży do postaci absolutnych
najpierw do idealnego kostyumu,
potem do coraz bardziej
samoistnego już czysto ~~for~~
formalnego ujęcia postaci
ludzkiej, nagiego ludzkiego
ciała. To ono z coraz
większą rozwagą samowiedzą
uwydatnia

oznakowaniem ze la bella.
Pierwszy raz może to słowo
o ile mi wiadomo w ogóle
w ustach artysty pojawi się dopiero
około roku 1480. Da nawet
niewiem czy kiedy myślał
kiedy stworzyć przez absolutnie
piękną. Zasadniczą jest
tu ostatecznie epoka rozwoju
Donatella. Od niej przyszliśmy
tu do tego punktu, kiedy widzi
my się znalezienie a przy-
najmniej szukanie tych nieza-
wodnych kształtów ludzkich najpiękn
barwy i kostyumu a wszystek
tego piękna potem dalej nagiego
ciała ludzkiego, doprowadza
chłopca do pojęcia pewnego
momentu absolutnego
będącego niejako ponad kształtem
rzeczywistym, poza nim,
pod pozorem konania rzeczywistych

25

dopłatków pix pralenicznych
pix żmiarych powiekar
pod inne cyfrowe prawo, które
oni nazywają ta bella. –

Przystępując wreszcie do tego punktu
który wskazuje na rozwój renesansu
w XV. w. podniosłem jego stanowisko
jako sprzeciwu starożytności przed
można powiedzieć jak gdyby tylko
odprawiającą się, powracającą pomału
do życia starożytnego.
Trzy etapy i to jest dla zrozumienia
tego co chcę powiedzieć przy końcu
niezbędne, trzy wielkie etapy prze-
chodzi ten renesans w XV. wieku.
On daje im rozmaite miana - jako
ustalone i ogólnie przyjęte możemy
przyjąć miano wczesnego rene-
sansu, środka i jego szczytu.
To co wczesny renesans nam daje
to jest entuzjazm w codziennem
życiu, w jego zwykłych objawach,
entuzjazm jako produkt natury, podsy-
cony głównym warunkom ognia,
stanowi ludzkiej, podparty
siłę ruchu, entuzjazm od tej strony
natury kompletnie pozbawiony, z nią

razem absolutnie obcujący i żyjący.
Ruch staje się albo wyrazem, albo
głównym celem jéj tendencyi i
czyto są ludzie zwykli życia i świata
codziennego, lub nawet jeżeli idzie
o obrazów świętych czy ci ludzie
nazywają się Kasprem, Melchiorem i
Baltazarem, nawet w obrazach świętych
ten ruch staje się głównym objawem
ich na zewnątrz, normuje w prostu
stosunek tych ludzi do rzeczy i
spraw zewnętrznych.
Jeżeli tak jest, to naturalnie cały
szereg innych sztuki i
najwyższych tj. sztuka religijna
musi stać na pewnem oddaleniu.
Ona absolutnie tamii motywowi
ruchu z wyjątkiem rzeczy które
się gwałtem tamii motywowi podają
jak motyw ofiarowania, Trzech Króli
itd. ona się podporządkować nie
może i jeszcze sobie to co ma ide,
alnego w sztuce na innem stano-
wisku jak to co sztuka daje

w idealnym objawie. Jestnieją dwa światy: religijna sztuka jedna, świecka druga. Tamta dopiero pozoli objawiająca tendencye naturalnego życia, tętniem życiem ruchu natural; nem zupełnie przejęta. Naturalnie że ta druga sztuka realna ~~religijna~~, życiem ruchu przejęta, że ona naturalnie życiu do tamtej objawów spółczesnych w ich formach, kochanie się samo przez się. Kierunek realistyczny nasiwa się sam przez się. To jest jedna faza.

Przychodzi potem faza druga przez pogłębienie i powołanie Fazy Gdzanie myśli, uduchowienie faza ta potem kulminuje w sprowadzeniu tych obu światów przeciwnych sobie, świata religijnego po jednej, świeckich objawów życia po drugiej stronie do jednolitej formy. Jedna daje jej wyższe życie, daje jej życie po prostu, druga daje jej wyższy byt. Tak jednej jak drugiej stronie

przychodzi czynnik zapładniający, powstaje sztuka ideału. Realistyka musi znacznie ustąpić ze swoich praw, sztuka religijna musi ustąpić ze swej abstrakcji, ze swego motywu oderwania się od życia. Ruch jako absolutny wyraz, jako stosunek człowieka do świata zewnętrznego przestaje istnieć, coraz bardziej staje się spokojny, wtedy duchowe pierwiastki wybijają się na pierwszy plan. Człowiek myślący, będący pod silnem wrażeniem zachwytu, nabożeństwa, patrzący wiernym, słowiańskim, snutka, zamyśloną, ten naturalnie co ipso już kamuje ten zwykły dzienny, miarowy ruch, zupełnie typ inny, albo go umniejsza. Chrystarczy bardzo typowy przykład. Cała historja pomnika Francesca Sforzy Leonarda da Vinci, historja przejścia od tego wczesnego renesansu do idealnego. ~~wyłonienia~~ Od pomnika z koniem galopującym, który wieńczy tryumfującego jeźdźca do pomnika

koniu ktory idzie stępo gdzie
główny nacisk będzie leżał na
postaci jeźdźca, na jego wyrazie twarzy,
gdzie koń staje się potem tylko rzeczą
podporządkowaną, potrzebną tylko do
pewnego stopnia, który wiesić tego
zdarzenia, widzimy zatarcie typu
rasy koniaka w tym pomniku.
Weźmy np. późniejsze rysunki
Leonarda da Vinci z typami koni
ktore nam daje Donatello. Takich
przykładów mamy mnóstwo, ale
najbardziej typowy jest historya pomnika
Wtedy mamy tu sztukę świadomą i
religijną, czyli nadświadomą sprowadzoną
na niejako do spólnego mianownika
jedności formy. On jest wyższy
niż zwykłe życie, on jest większy
niż życie naturalne, on szuka,
on potem znajduje formy idealne.
Tu mowimy kroku powtórzeń:
z zamykającym się XV. wiekiem, zamyka
się teraz i ta druga faza.

Zarazem w pierwszych latach przychodzi
jeszcze trzecia, tego wielkiego rozwoju
przychodzi barocco.
Wprawdzie okrągłe ćwierć wieku prze-
dtem Mol..... do Foro stworzył
tych śpiewających aniołów w sufito-
wem malarstwie, on już pomalarz
można powiedzieć oddawał tych
typowych postaci w innym ruchu
jakiego na świecie nie widzimy.
I potem stworzył ten szereg
tego najwyższego wyrazu sztuki
ten który zaczął od realistyki
przeszedł przez idealizm
równowagę: Leonardo da Vinci.
Obraz jego Madonna w grocie, jego
uczta w wyższym stopniu Wieczerzy
Pańska, to są ostatnie wielkie dzieła
które z jego szkoły tej sztuki
florentyńskiej idealizm przychodzi
do wyrazu. W szkole sztuki bar-
dziej już denaturującej rzeczy-
wistość z siebie pierwiastki pierwiej
sztuki które wychodzą poza

typ lokalny w poezji, zawsze te najidealniejsze twory Staffa – Rafaela. Ale w pierwszych latach XII. w. już przechodzą twory tych artystów na wszystkiem tem co sztuka poetem i co sztuka plastyczna ma: ta sztuka wzroku i dotyku potem Dafa, nie mamy. Teraz w pierwszych latach powstaje portret kobiety który jest może najczęściej arcydziełem poetyckiem wzięciem kosmicznem niż artystycznem tylko, w jakichś zamierzach świata nieistworzonego prawie nie widzianego się pochwycać z jakimś nam znanego objawami świata w jakimś planecie nieznanej, Tym, nie możemy powiedzieć nawet w przestrzeniach odludnych bo to są przestrzenie których nigdy stopa ludzka nie dotknęła, w których krajobrazie cudownie fantastycznego takiej jaki czasem sobie w snach wyobrażamy piękności, zjawia

się kobieta która na odwrót powin-
na w sobie całą „delikatność"
całą finezyę, całą kokieterią, całą
„duchowość" i „wyższość" na jaką
tylko kwalifikuje w kształcie kobiety
zrobyć się może. Czyż się prawie
jak gdyby istnieć światu, w którym
mogła ta postać jedna się zjawić
cudem i do wszechświata ujść nie,
chcąca się i ukryła. Tak
powstaje postać .....
Dwa lub trzy lata przeżyć jest
w marmurze Dziewica wydarta od
Syna swego krwawe jego ciało
wzięte z krzyża na łono i z oczy,
razem niewysłowionego bólu chcą,
Taby te zamknięte już rany ugoić.
W kilka lat później powstaje w tém
wielkiem dziele które faktycznie
jest dziełem świata, w kaplicy
Sykstyńskiej między 8 a 12 tym
rokiem widzimy w wielkie przejście
z tej fazy idealnej do tej fazy
jeszcze wyższej nadzmysłowej.

Widzimy w kolejnym rozwoju przejście od stworów czysto-jakby do powieści-w idealnych kontaktach odtanych realnych prawie typowych postaci, od ludzi zwyśl-cych głębokich, zaczytanych zwykłym nauko-wo duchem powieściowym prawie spotkaniu jakiegoś wyższego ale ludzkiego zwykłego zawodu odtajnych się, widzimy powoli przejście do objawów coraz wyższych. Życie zaczyna przybierać coraz gorętsze kontakty, temperamenty coraz więcej ożywiają się, ci ludzie zaczynają z tych ksiąg które oni czytają czerpać coraz bardziej niespokojne życie. W połowie dzieła następuje przerwa postacie nagle robią się wyższe, kuragan wpada w tę kaplicę, tłumek formalnie się rozpa, rozdziera ich szaty jak gdyby opodal tego wichru ziemskiego był jakiś afflatus divinus taki jak

ste w cudach nieraz ~~ſ~~tyczymy
że ziemiejszy pomieu światu się
rozywa, chmura z nieba się ziarria
i porywa proroka, tak samo nagle
inne życie, ostatnia coraz bardziej
bolesna, ale wreszcie powstaje
ta postać wyrwania zupełnie
z pouad życia, przeorana prawem
ciężkości, wyrywająca się z tego
świata, idąca ku życiu zupełnie
innemu, po prostu w niebo
wstępująca. Między tym Zacharją,
orłem którego ta, widziny a ta
ostatnia postacią Jonana rozgry-
wa się to wielkie przejście od
sztuki idealnej jeszcze w pogańskich
na realnych podstawach, do sztuki
absolutnie wyższej przywracającej
z pewnikami bytu fizycznego.
I zaraz potem znowu powstają
ci jeźdźcy. Mamy tu jednego z nich.
Jakaś postać dziwnie niepewna.
Jakiś Sebastyan św. bez ran,
jakiś Apollo ranny, jakiś

nie znamię dziwnie mitologii chrześcijańskiej i starożytnej. Chłopiec przejęty bólem psychicznym tak wielkim, że to jego ciało tak wielkie tak zdrowe, tak tytanicznie pod tym brzemieniem pracuje, zdaje się upada a przecież to wielkie ciało potężne, mięśnie tylko lekka przepaska. I tu widzimy znowu warunki tytułu nowoczesnego zupełnie zniesione. Spotykamy na arkicce Michała Anioła w postaci Heroiczno Medyceuszów, na tle Nocy. Co wielkiego jest w tej postaci, co może ostatniej Nocy sztuki plastycznej, to przecież wszystko jest fizycznego, nie tamtej duchowej wyrazowi duszy, która wisiała na czole tej ziemskiej kobiety. Wszystko jest tu ciało widzą za bójkę, lub czy tej w tem ciele kryją głębokie których oko spełnić nie może, zawsze żądzę tutaj

4/7

, to już ostatniej postaci
Kaplicy sykstyńskiej, przez Juliusza
grobowiec Juliusza II aż do
postaci Nocy i Dnia, Zadają
Michał Anioł pewien gwałt
ciału ludzkiemu, zupełnie jak
gwałt zadaje głosowi ludzkiemu
Beethoven IX symfonii. To
jest już nie liczenie się z pojęciami, że ciało z figurami ma
być całą ludzkiej.
Już w Odrodzeniu Włoskiej widzę
linny jak Leonardo da Vinci
występuje wprost przeciw nie
bynajmniej jako illustrator
ale jako kontynuator Pisma
św. Widzimy to w Stworzeniu
Adama i Ewy, w Boga Ojca
świata, po prostu jak gdyby tożsamej
dalszej księgi Pisma św. malowa-
nej, widzimy potwierdzenie
jak objawia moment reli-
gijny po wyższy artystyczny
wyraz. Ale summa summarum

– wracam pisarze do tego co
przed chwilą powiedziałem, warunki
bytu ludzkiego zwykłego życia,
czego widzimy już w najwyższych
dworach XVII w. od jego początku
zmienione tak w Mouel
jak w Pietà Michała Anioła
jak w ostatnich częściach kaplicy
Sykstyńskiej, jak w więzieniach grobo-
wca Juljusza II. jak w postaciach
tych grobowca Medyceuszów.
I to co pisał, co nam dał Leonardo
da Vinci gdzie granica prawa
zwykłej przyrody, poza prawa
fizyczne idzie meta fizyki
jak metafizyczne. Jednakże
– my tutaj pojęciami abstrakcyj-
-nymi operować żadną miarą nie
możemy jak chcąc nie, nie
koby mogło dać pisarzowi do daleko
idącej pomyłki, jakoby ta sztuka
która ona przychodzi do swojej
najwyższej fazy rozwoju, dawała

rzeczy, które jéżyńie nowentami
abstrakcyjnymi wrażeniéby się
dały i które z tych oderwanych
pojęciach znalazłą swoje źródło.
Nie tłomaczymy jak to. Ta
sztuka wychodzi z impulsów abso-
lutnie fizycznych, ona jak wi-
dzimy z ciała ludzkiem widzi
całą swoją istotę, cały swój
wygląd, z nim sztuka, ogranicza
się na objawach, na zjawiskach.-
Właściwie trzeba powiedzieć, ona bierze
jako środek zjawiska życia ciało
ludzkie, ale ona podporządkowuje
je [illegible] swym nadrzędnym władzom
i podziom.

Kobiety dopiéro do tego punktu
doszli uznali że to co ta sztuka daje
jest właśnie metafizyczne i
dobry z drugiéj strony musimy
uznać że my tymi pojęciami jéj
charakteryzować nie możemy,
to musimy szukać jéj wzniosłego
[illegible]. Mówiłem już poprzednio
że w Bardziéj ten człowiek

znajduje siebie, tak tem bardziej
silniej ta cała sztuka pcha
formalnie ku objawom które
idą jiż poza granice możności
wyrażania się czysto zmysłowi,
wyrażaniu, czysto drogą sztuki
stwarzanej dla zmysłów wzroku
i dotyku. Widzimy że ta ona
tu przeszła poza ów właściwy
punkt, że chcąc wyrazić to
co w nim kiełkuje nurtuje
a ograniczając się na postaci
zmysłowej, na postaci ludzkiej,
wychodzi do niewątpliwego
zadania gwałtu tej postaci,
zniekształcenia, zaprzeczenia jej
warunków zwykłego normalnego
fizycznego bytu. Musimy
więc szukać tej sztuki która
była właściwą kolebką, ojczyzną
albo obiecanym krajem
dla tych pomysłów absolutnych
które jak widzimy w rękach

najwyższego miłości tylko
drogą zadania gwałtu temu
jego drobnemu który on wyraża,
wyrazić się dadzą, i to jedynie
wyrażają się tylko w ten sposób,
że to ciało staje coraz bardziej
tylko na powszechnie wyraża,
czyli duchowego jednostkę.
Ono formalnie tylko prawie
zawadza, ono się liczy z tem
ciałem dlatego, że oczywiście jest
jedyną drogą która ona ma, ale
te prawa tego ciała stają
w coraz bardziej krzyczącym
kontraście do tej duchowej miary
która by nim chciała, rządzić
i jim rządzić nie może. Święty
uczeć się zerwać, już do pewnego
stopnia, zupełnie. A więc
chodzi tu o wynalezienie
drabiny, która nada mniej
jedynie narzuconej, realnej, przedmio-
towej, organowi wzroku i dotyku

ducha żywej istoty jak jest
czysto wymiarowe, a czysto
ujawnienia się form twórczych
powstających nie makowe, żadnych
lokalizacji stosunkowi ciała,
zniekształcone ciało ludzkie.
Chodzi tu o przez absolutną.
W tem dążeniu wtrzymy otpa-
pozoli dwóch zwierzęcy prawie
zupełnie, otpadł teraz najlepszy,
kolorowy obraz ciała ludzkiego,
jego ruch i jako kontrast ruchu
spoczynek ale ten który jest
tylko chwilowo zahamowanym
ruchem, otpadły warunki lokalne,
stroj, portret, bo Michał Anioł
dał portrety w tych dwu
Medyceuszach postaci tak odmienne
od życia, że nawet współczesnii
albo nawet w ostatnich latach
Michała Anioła nie wiedzieli
który oznacza tego a który
tamtego Medyceusza; otpada

xu.petnie, u.spelka barwa lokalna
~~postaci~~ ; otpada obój ; potem
otpada obój : rzeczy ; i zostaje
naga postać ludzka z jéj
normalnymi warunkami i to
ostatecznie otpasi miejsca ; ich
Michał Anioł umiał postawić
to swoje dzieło które jest
miejako manifestem jego życia:
per ; gida e vampio de la.
mio vocatura ul mio
parte . . . . . .

ó macky : jako wierne zwierciadło
mego powołania, nad moją
kolebką stanęła piękność, ale
moje wiadomy tą drogą do nie
życie . On przyszedł ze
ostatniego punktu z którym
kostać ludzka może się stać
wyrazem sztuki, on z tą
nową wyższą samowiedzą która
się nie ubiera w kształty dáv

przeszedł ten punkt i doszedł do formy które już mogą wszystko to, co poprzednie miały stwierdzały, mogą wszystko to co przy ostatnie że on potrafi podnieść do najwyższego punktu, tj. postać ludzką, które mówią, jest coś innego, jest coś, które szuka w innej kolebce swego wyrazu, potrzebuje innego pnia innej formy, innej linii, dla której nawet ten wielki anonim i dalszego kształtu wołyskiego jest już przeszłością warto wyrazić, zawarto dla oka przystępną. Trzeba oko skasować, trzeba się udać do pomocy i porady do innego umysłu i spytać się go, czy on może w swych nieodkrytych skarbach posiada środki, któreby mogły wyrazić, po prostu środki to drzemie, pobudzić do

samowiedzy, do życia tak
podobnie jak w kaplicy cyklu
skiej przez tę wyciągniętą
rękę budzi tę Adam, pobudzić
do nowego życia nowy świat
dwóch rodzi ludzkiej niewątpliwy
już tym dwom symptom i
powołania do tej sztuki
wielkiej uduchowniania i
wyrażania tych nieuchwytnych
tajników Psyche ludzkiej
i zapytania się czy on by
nie potrafił teraz objąć
ten wielki zwrot na który
my wtedy prawie patrzymy
już jak gdyby skomplikowanie
normalny, ogromny logicznie
zawiązły, prawie jak gdyby podróż
czuik na rozwoju i poznaniu
ducha ludzkiego, spodany do
rozwoju tej sztuki od roku
1400. do 1550. ——

A sztuka zresztą już taką,
ona zaprzestała z się już tylko z mar-
mure, już nawet na tym punkcie
chciała się kompletnie pożegnać z prze-
szłością, drukała już coraz wyżej
tylko czysto absolutnej linii.
Jest tylko ten skok, a teraz, wtedy
to nastąpiło nuchu, czy te linie
przecie już nietylko denaturowane
ale jak widzimy np. w Nocy, jak
wiązanie po części w jeden tym,
już dehumanizowane, już przez
odstępujące od normalnego kształtu
kubizmu, przeniósł teraz i natrafiają
na zupełnie inne koło i inny
motor poruszyć i powołać do życia
duch i sztukę duchową muzyki
teraz w tej formie. I zdaje się
się że to przypadkowe nie jest.
Kazan W tym logicznym następstwie
form i to form coraz czystszych,
coraz bardziej absolutnych, zdaje
mi się że trzeba już tylko mały
krok przejść przy drzwiach otwartych
które już przeraźliwa od tej

dekadenckiej, dekadenckiej
sztuki porucającej kształty
ludzkie, do sztuki coraz bardziej
abstrakcyjnej, do tej sztuki która
zamyka tylko tylko zupełnie abso-
lutną i oderwaną jest, do tej muzyki
która zmowy już przebiegła ana,
logicznej roli i porzuciła ten
pierwotny motyw rytmu, porzuciła
motyw lokalnej pieśni ludowej, wyto,
piła już ze treści dla pewnego tekstu
i skończyła swoboda już dopiła do
swego najwyższego prawie nicznego
Towego już rozwoju. Taka sztuka
nazywa się symfoniczną.
Widzimy że logicznym następstwem
tego co Michał Anioł daje, jest
z konsekwencją prawie, jest symfo,
nia. Wskazałem na to kilka,
krotnie że ta siła kontrastu od
pierwszej chwili od takich drobnych
rzeczy, niby małych rzeczy stosunkowo
jak np. ta Matka Boska i dziecko
(no to dwie rzeczy zupełnie odrębne,
ale i osobnem życiem żyjące) jak

ta siła kontrastu jest ciągłym
stałym [illegible] ..... ona
widzi przez całą jego twórczość
z każdym ruchu się objawia i przychodzi
do pewnej apoteozy. Wracamy tu
znowu do tej nocy i gnie z grozą
nieskończonym tej siły ciągłych
kontrastów, napierających i odpierających,
jących, prawych i lewych, górnych
i dolnych motywów, cała postać
się wije, a mimo to stanowi jedną
pewną wielką jedność. To są
rzeczy które mi przyszły na
myśl, które mimowoli nasunęły
mi się, kiedym stał przed groborem
Medyceuszów, mimowoli mi się
nasunęło: to już nie jest dzieło
sztuki plastycznej, to przejście
pewnego motywu z jednego formy
do drugiego ustawienia, to kontra-
stowanie ciągłe, to zbudowanie
całej postaci w momencie kontra-
punktu, to już wychodzi bezwiednie
z momentów czysto muzykalnych.

Tak się miało choć raz w życiu
spotkać z tym rzeczywistym
Realistą, to ta przeciw stoję się
jawna i naturalna. Życie jest
figurą, jeżeli jest wyższą sprawą
„Sztuki" sztuki, rzeczy duchowych,
tak w świecie do tego pewnego
miru.
Więc nazwałem tę sztukę symfonią,
ona i druga połowa Dziedziny
Michała Anioła jest dziedzictwem
czy niewiadomie, ale coraz bardziej
natarczywą, namiętną, niepohamo-
waną (jakby) prawie, do pewnego -
impulsywną dążnością do tego
świata który buduje i niszczy
i otwiera swoje przeczy jak się
liczyć się z warunkami bytu
i postaci ludzkiej, tylko z pewnym
absolutem tworzenia pewnego
momentu i kontrastowania z nim.
To jest figura muzykalna, motyw
który zmienia całą postać przebija
i to jest zdrowe tak, że z tych

postaciach ten wyraz Psyche
tak całkiem nad nimi góruje
że ów tego gwałtu niesłychanego
zadanego ciału nie odbiera, że on
ów nam wydaje jak gdyby tylko
ekwiwalentem, zewnętrznym
końcowym wyrazem tej ogromnej
walki nie myśli, tych wielkich
wnętrznych zmór które w miękkich
mózgach kapłanach - jurodziwa powieściowa
kobiety. I tak jest takoże
z tworami symfonicznymi.
Jest motyw można go w kroch
można go i w dwu partyach
nie żyć, który potem przebiega
jak gdyby iskra, ciągle przeskakuje
cały utwór. Tyle i tyle tysięcy
kroków trwa i nie więcej
w tem nie ma, tak samo jak
i tysiące najpierw najbliższej,
wojny ojczyźnianej, wojny ojca,
starcy Michała Anioła, zostali

przy tych kontrastach i widzieli
w tém tylko to się kontrastu
tylko to napręženie muskułów
tylko tego boskiego tytana
ale nie widzieli i nie czuli
tego bóstwa bytowy powietrzeli,
nie dostrzegli tego wyższego, nie,
wypowiedzianego coś, co nam
przecież objawia się jako po prostu
światło świata, jako jeden
z najwyższych objawów ducha
który unosi się pod sklepieniu stopa,
nii postać ludzką i pośredniczka
(choćby pozornie) tak pewną
najwyższą prawdę dla czegoś
wyższego a absolutu.
Jak powstaje symfonija?
Ona powstaje z uwertury.
Jak powstaje uwertura? Uwertura
powstaje z początku przez
zestawienie prawie programowe
arji opery pewnej obok siebie,
potem afektu - tak jak się opisuje

to jest

osoby, tak muzykalne śpiewanie
tego, co dostaniesz dziś na wieczór.
I to jest ciekawy jak to wy-
gląda, wiech dziś jeszcze pójdzie
na każdą operę Verdiego. Uwertura
Verdiego poza takie muzykalne
menu nie pychotki. Jednak
potrzeba i dla wszystkiego innych
bardzo blisko leżą gdzie w tam
że skoro w tej uwertuze trzeba
dać te pojedyncze motywa czyli
te arye które będą śpiewane,
czyby też nie można skoro
dają się nie jako tylko instrum.,
tylko akompanjament z sensie
dwuznacznym, który się nie daje
głosu tylko samą instrumen-
tacyę, czyby też nie można -
pokusić się o to, ażeby tym
instrumentem wyrazić coś
więcej; ażeby ten instrument
skoro on ma zapowiedzieć to
co będzie śpiewane, pokazać
się o pewne humanizowanie

o pewne dawić jakiegoś kroć,
fakta lub przynajmniéj surogatu
tego, co ten cudzoziemiec będzie
śpiewał. Żeby to sprobować
wciągnąć trzeba tej pieśni,
słowa te, ile możności w arję,
w instrumenta, spukać ze
sfleci, stworzyć pewien adequat-
ne jéj słowu tylko (bo ten już
był dany) ale uczucia
kwartetu, po prostu bardzo
mizerne, ze stanowiskiem bardzo
petnym luk, ze stanowiskiem
słuchu, bardzo mizerne, possibile
stanowienie momentu logicznego
na momenta czysto muzyczne
słuchowe. Potrzeba leżała bardzo
blisko i tylu ludzi wpadnie tą
drogą tego. To obec tego naturalnie
ta inwertura nabrała pewnéj
muzycznéj samoistności, jeżeli
nie wyższości w obec tamtéj,
bo ona razpze jestnie była
tylko celem, wstępem, to

przecież czegoś innego, jakiegoś
odmiennego typu. W całości
wrażenia dawała ona szeroką
pieśni które już momentami
swoim ~~radosnym~~ zaprzeczały
niektórej rytm melodyj itd. ale
i treść tej pieśni. To już był
wielki krok naprzód. Słuchacz
się już do tego przyzwyczaił, była
jeszcze dalsza pokusa. A mianowicie
żeby teraz te przeczy które stoją
obok siebie tak jak pojedyncze
symfonii żeby teraz zrobić
z symfonii jedną i to wszystkie
miało bezpośrednio wypaść do tej
jednej z symfonii. Jeżeli się
układa to razem, to trzeba te
przeczy utożsamić, nadać im
mianowicie jakiś sąd i te
pieśni wprowadzić we wzajemny
stosunek do siebie a więc dać
coś, coby tak jak tamto postępuje
przecież myśl logiczną, następującą
akcję, coby dawało możność

ponadziać powinien duchowy
negatyw akcyi i faktu,
w przetłumaczeniu na motywa
i przeżycia czysto melodyjne
a więc jakiś Zauberspiel muzy-
kalny, któryby chwytał siebie w ~~ty~~
soczewkę, pozbawi wyrazy, myśli
potem i akcyę. Tak więc niby
to był prawie jak gdyby mały
brylancik, albo mała kropla rosy
która spada z góry ma-
ni nuce w sobie ten cały
wszechświat, te łąki, ogrody
które się w niej odbijają przez
to krótkie chwilkę życia. Która
zasada. Tak samo z inwertowaną
miałaby się taki mały odblask
z tym jednym punktem tej
całej akcyi i treści. A kiedy
się przyszło już tak daleko,
to jeszcze była dalsza pokusa.
A gdybyśmy sobie próbowali
te prace grać na dole w orkiestrze

nie tylko jako wstęp wówczas
kiedy wszyscy śpią i domy
nieopalone się wyziębiają,
tylko sami dla siebie i wyjść
z innego motywu chciby
nowego, realnego, z pośród
przypadkowych bajki i
napisać sobie w myśli, a mózgu
tekst, wyobrazić sobie akcyę,
do wszystko potem muzyce
wykreślić i potem znaleźć
tylko muzykalną formułę
na to co się nie stało, pisać
muzykę do nieistniejącego
tekstu. I ta pozór się
pracochłonnie nazywa, bo ona
wyjęta z pośród innych motywów.
Tak powstają jądra z najróżnorodniejszych rzeczy, które kiedyś
mogą sobie stworzyć. Ta
droga, takiego powolnego
sylabizowania, stamacenia,

potem powtórzenia potem
powtórzenia dokończenia jéj, a końcem
przetworzenia wrażeń
zmysłowych, tematowych
bogatszych akcyi na motywa
melodyczne, powstaje nowa,
żywa symfonja. —

9

1.

Wykład w dniu 9/12 01.

W ostatniem wykładzie starałem się wykazać jak najostrzej różnicę między wiedzami historycznemi właściwemi a filologicznemi i wskazałem na to, że te wiedze historyczne mają za przedmiot główność stosunek przodka z przodka, zawartość przodka od matki lub matki od jednostki gdy odnoszące się w tych wiedzach humanistycznych które są przedmiotem wiedzy filologicznej mamy rzecz z objawy myśli i psychy ludzkiej o ile ona nam się objawia słowami z formie lub tonie. Mówiąc o takiego rzeczy pomiędzy się im bardziej ta zawartość jednostki od matki lub macierzyństwa matki od jednostki się wzmaga, tem wyraźniej wzmaga się też fala życia historycznego i na odwrót im więcej jest ta niezawartość jednostki twórczej od całości, tem wyraźniej wzmaga się fala życia twórczego dialektycznego.

Aby jeszcze uwydatnić taką małą zasadniczą różnicę między niektórymi historycznymi politycznemi a ~~historycznemi~~ kinematistycznemi filologicznemi zwróciłem uwagę na to, że te ostatnie stoją wyżej z tego względu, że one tak często i po wielu pierwocinach zawsze mają nam obraz tej bezwiednej organicznej zarazem mimowolnej twórczości formalnej. Zaczynamy od rzeczy najprostszych i zastanówmy się nad zasadnicą pierwocinami sztuki. Te pierwociny nazywają się ornamentyką i ten najprostszy objaw poczucia albo twórczego objawił się drogą prawie powiedziałbym automatyczną. Tak jak na aparacie kontrolującym np. uderzenia pulsu, napływ krwi do głowy, rytmiczne bicie serca itd. powstaje pewna linia która wskazuje nam te uderzenia w dół i w górę, tak odbywa się prawie drogą automatyczną mimowolną i to twórczenie ornamentyki która jest właściwie przedrzeźnianiem

objawem sztuki, przedhistorycznym, który chwyta się byle jakiego przedmiotu narzuca mu powierzchownym bajkę swoich pomysłów ani od początku ani od końca architektonicznie nie jest zamknięty tak jak bajka, narzuca mu bajkę swoich pomysłów ale w którą drzemie dziwne pojęcie, bezwiedny instynkt.
Ornamentyka w zasadach swoich jest dwojaka. Jest ona albo przeważnie barwną albo przeważnie linearną. Tak np. egipska jest przeważnie linearną, bizantyńska - tak dobrze znana ze świata ruskiego - przeważnie barwną. To są objawy więc zupełnie instynktowne, nieświadome, których nieprzykłada inteligencya konstrukcyi nie stoi absolutnie w żadnym związku z tem co my zwykle nazywamy inteligencyą, inteligencyą umysłową. Do mnie zawsze widok dziewczyny w tatrzańskiej ubranej której pasie gęsi, niema wyobrażenia można nawet o najprostszej modlitwie i haftującej przedziwnie tę ornamentykę ruską, zawsze jest najdziwniejszym objawem tej inteligencyi dwojakiej: formalnej linearnej i umysłowej.
Dziwnem jest późniejsze że z tą samą ornamentyką linearną czy barwną, z każdym razie z tą samą ornamentyką form łączy się objaw drugi t. j. ornamentyka głosowa /.

te pierwociny pieśni ludowej, te pierwociny
muzy które (co jest niezmiernie ważne) w swej
skali, w swoim kluczu odpowiadają pewnej skali
i pewnemu kluczowi barw albo linii. To
jest fakt i te żywe wystawy etnograficzne
które teraz tak są częste szczególnie z Niemiec
wskutek tych zdobyczy kolonialnych pouczają nas
zawsze że pewnym barwom lub raczej pewne,
nim nastąpstwa barw, pewnemu stosunkowi
barw pomiędzy sobą odpowiadają pewne stałe
następstwa tonów. Widzimy że to jest jakaś
całość że na dnie zmysłowem tych ludów
które nie dosięgły do tego co my kulturą
nazywamy drzemie ta ornamentacyjna
twórczość równie głosowa jak i formalna i
w tej ornamentyce formalnej drzemią zawiązki
tego, co w parze wyższej dojrzałości tego narodu
dwóch lat wyrobienia się (a to się mierzy
na wieki nie na dziesiątki lat) może się
przemienić w styl tektoniczny. Dla nas
w naszym świecie tj. w świecie starożytnym
i chrześcijańskim wziętym jako jedno, po raz
pierwszy dojrzewa ta ornamentyka niema
bezpośredniotowa, ten styl bez pośrednictwa
bez budowy, ta czysta ornamentyka (prawie
jak ja nazwałem automatyczna) dojrzewa
po raz pierwszy do dzieła tektonicznego
w tej ostrzyżonej czyli peryptoralnej

świątyni greckiej. To jest ten pierwszy wielki krok tego świata w kierunku architektonicznym. Nie wcześniej, nie sotkiej, ale tysiące (okrągło dwa tysiące lat) mijają nim po dziwnych przejściach umysłu ludzkiego zjawia się dopiero drugi styl w znaczeniu równie światowym jak styl świątyni greckiej tj. w połowie XIII. wieku styl gotycki. Niewątpliwie i te objawy które poprzedają dojrzeć przez tak wielkiej tak w głębi organicznej, tak z konieczności wynikającej z motywów kulturalnych, klimatycznych a przedewszystkiem z motywów kultu, bo trzeba pamiętać że — a to jest rzecz bardzo ważna - że ten styl chce sprowadzić na ziemię ten pewien ideał świątyni (to jest przez pierwotna) że po dwu tysiącach lat znów taki styl ponownie się zjawia w analogicznych warunkach stosunku do klimatu, kultury i kultu, że ta przez w najwyższym tego słowa znaczeniu objawia się prawie nieznacznie, jako konieczność, jako miś. Może na bardzo niewłaściwem miejscu — w tej małej broszurce mojej o kościele św. Elżbiety — dałem próbę wytłomaczenia mi jako przyczyny, czego powiedziałbym objawu tak wielkiego głębokiego (w słowa tego najwyższem znaczeniu) jakim jest powstanie stylu gotyckiego.

To jest po dwu tysiącach lat, po powstaniu (peryptoralnej) świątyni
przez absolutnie nowa w innych zarysach
znowu, bo jeżeli my przejdziemy od świątyni
peryptoralnej greckiej do świata rzymskiego,
to widzimy tylko dalszą konsekwencję
z wielkim talentem a przedewszystkiem
za pomocą wielkiego narodu doprowadzoną
do skutku końcowe rozwiązanie form
architektonicznych/ dla wielkiego społeczeństwa
i zjawienie się Łuku jako pomysłu
w celu pokrycia wielkich przestrzeni
a temsamem objęcia wielkiej masy ludzi,
Łuku w dalszym związku w formie
najdoskonalszej tj. Kopuły. Teraz
dalej pomimo przy tej krótkiej chrześcijańskiej
epoce kiedy ta rzeka schodzi pod ziemię to
znowu kiedy sztuka chowa się do
katakumb i przestaje być zupełnie
sztuką plastyczną, architektoniczną i
jest tylko w skromnem tego słowa
znaczeniu tylko sztuką malarską, pomimo
tej krótkiej epoki kiedy ta rzeka
chowa się pod ziemię i pod ziemią płynie
kiedy wychodzi znowu na jaw na

świątło Kościoła, zdawała prawie wprost
o formy dawne najpierw w bazylice
potem w stylu romańskim który jest
tylko adaptacyą niejako, faktem upierwo-
ścienia stylu rzymskiego z obcego świata
innej kultury, innego klimatu, prawda
z tą wielką modyfikacyą przystosowania sobie
przejęcia tej, wtłoczenia do swoich
motywów konstruktywnych pewnych
właściwości lokalnych tak, że ~~jeżeli mamy~~
mówimy tu o stylu romańskim we Francyi
Włoszech, Niemczech nabiera pewnych
akcentów lokalnych, stosuje się i
adaptuje i wiąże się z warunkami
kl kulturalnymi i klimatycznymi.
Obok tego z trzeciej strony po powstaniu
tego wielkiego dzieła tektonicznego
jak świątynia grecka, a przeprowadzeniu
w bardzo długim czasie dla którego mamy
już mamy, po przejściu i wyboku,
należeniu tej ornamentyki, widzi ten
wielki krok myśli ludzkiej naprzód
stworzenia postaci ludzkiej najpierw
w postaci bóstwa ale o cechach ludzkich

Ej. tā wielka zdobycz sztuki greckiej.
I tu pozwolę sobie moje uwagi formie
przypisku na małą wygrozę. Jeżeli
teraz tu a takie i innem miejscu
(z czego się bardzo cieszę) o tzw. Warnawie
i na innych pomnikach Polski zwraca
się tak energiczną uwagę na orna=
mentykę polską, jeżeli bardzo słusznie
w tej ornamentyce którą nazywamy
zakopiańską widzi się bardzo wiele
pierwiastków tektonicznych – to znane
które przedstawiam na projekcie
architektonicznie zdobne są wytworzeń
pewną odrębną cechę stosunków
budowniczych – to naprzód trzeba tu o
dwu rzeczach pamiętać: naprzód o tej
formy które nazywa się stylem ory
ornamentem zakopiańskim nie ma
pierwotnemi tylko upierwotnionemi.
Można się tylko uśmiechnąć to wszystko są bajki, to
jeżeli się tu mówi że się chce czerpać zasady słowiańskiej
~~To~~ jest styl gotycki który od XV. wieku
przez Węgry tam przyszedł, tam się
zlokalizował, tam się upierwotnił
tam nabrał motywów rodzimych. Piękny
i świeży jak jagoda leśna, jak zapach
świerkowego lasu, natura dla nas

droga ale nie pierwotna. Tego
nikt który się tem zajmuje nie
potrzebuje wiedzieć, ale ci którzy się
historyą zajmują wiedzą o tem.
To jedna prawda.
Druga prawda jest ta, że dla narodu
który przeszedł przez ważne stadya i
epoki umysłowości romańskiej
i który dał w postaciach ludzkich,
drogą postaci ludzkiej rzeźbiarskiej, wybitne,
nowe nawet do pewnego stopnia
wielkie dzieła, dla narodu tego byłoby
śmiesznością abdykować z tego
pierwszeństwa umysłowego sztuki
humanistycznej - na tę miseczkę
soczewicy porannej właśnie z tej
interesującej to prawda ornamentyce.
Naród który przeszedł wielki ruch
humanistyczny ze przeniknieniem
z okiem otwartem, który do pewnego
stopnia na początku XVI w. stał na
wyżynach kultury umysłowej - nie
artystycznej właśnie prawda ale umysłowej -
byłoby abdykować to ze swoich naj-
cenniejszych nabytków umysłowych,
gdyby podobnie to wszystko było

10.

Sposób pomyślenia tych to
jest wielki ideał sztuki polskiej.
To jest świetne. Tak samo
teren analogiczną jest moją wyży-
wanie sztuki ornamentacyjnej prze-
ciwko humanistycznej. To są objawy
które dawniejsze wieki znały bardzo
dobrze. — Stanąłśmy przy gotyku i
Pozwoliłem sobie na tę moją dygresję
powiedzieć że ornamentyka zakopiańska
tkwi zupełnie w motywach
gotyckich i że ten styl architekto-
niczny tak zwany zakopiański
jest drogą bardzo cenną motywów
gotyckich, przerobionym na materyał
drzewny i wolnotek tego bardzo pięknie
zmodyfikowany. —

Popularność w najgłębszem tego słowa
znaczeniu, organizuje niejako
wypełnienie konieczności kulturnej
zjawia się. Ten styl gotycki w okolicach
Paryża jest gotów do pewnego
stopnia w drugiej połowie XVII wieku. Mojem zdaniem
jednym z najwarunkowszych kroków
który ludzkość w ogóle w swojej

// twórczości artystycznej wszystkie, było stworzenie stylu gotyckiego. Od tego czasu nie stworzyła ona nic sobie tylko w przybliżeniu na dłuższy styl z tem wielkiem znaczeniu, jako pomysł ogarniający cały świat postrzegania. Zarzut że XIX w. nie stworzył osobnego stylu jest słuszny. Jest poprostu świadectwem o teściach nieruchomości pracy twórczej ~~ale~~ jakoby każdy wiek musiał około połowy swojej wypisać ze siebie własny styl. To jest nonsens. Tysiące lat mija nim ludzkość która przebrnie ogromne koleje w życiu religii, wynajdzie i najrozmaitszych katakliźmów, zdobywa się na to co w wielkiem słowa znaczeniu nazywa się stylem. Inna rzecz że wieki o wielkim zasobie form wypracowują ze siebie często w połowie swej, co 50 lat, co 100 lat najwięcej nowe odmiany które możemy nazwać stylem niższego rzędu. Tak barok jest odmianą, rozwielmożnieniem się

form renesansowych, tak rococo
jest długim ekstraktem tych samych
form, tak samo ta wielka architektura
Włoch od połowy XV do połowy XVII wieku
jest procesywnie odtwarzaniem tej wielkich
form starożytnych a jeśli pupetnie
nie mówię o tych bardzo biednych
kopiach architektonicznych które
cechują XIX w. jako dzieła ludzi bardzo
wysokiej kultury umysłowej a
bardzo słabej siły twórczej formalnej
a do przodu tych ludzi ciągnęły takie stałe
nazwiska jak

To jest droga — jeżeli idziemy wielkimi
etapami — to jest droga etapa
ornamentyce, to stworzenie własnego
swego stylu architektonicznego. Trzeba
przede wszystkiem niezależnej postaci
ludzkiej wielkiemu ~~[illegible]~~ temu rany:
w wielkiej epoce starożytności a
jest to dziwne jakie to musiały być
wojny które one często aż do
najdalszych zakątków pewnych
stosunków chrześcijańskich swoje światło

rzucają, drugi raz w epoce renesansu a trzeci raz widzę mi się że widzimy że mamy artystów o wielkiej energii o silnym temperamencie którzy do powtórzenia tej wolnej literalnej postaci ludzkiej ciała mogą i gdzieniegdzie już do tego rezultatu nawet się bardzo zbliżyli.

Jednakże to jeżeli mówimy o ostatnie lata XIX w. to nam dopiero przyniosły te rzucany równocześnie cień bardzo gesty na tamte lata i na prawie cały XIX w. i tak mojem przekonaniem przetrwiście jest.

Jeżeli powiedziałem że te moje ustalenia tak jak cała wiedza filologiczna w wielu miarach bliską jest wiedzy przyrodniczej mi historycznej to starałem się to wykazać na tych dwu głównych etapach najpierw na ornamentyce która otacza się Boga Greków pięknie automatycznie, bezwiednie jak to się pisze a ludzi Dzikich gwarzemy zawiązuje,

14

następnie na tym wielkim objawie
instytutu architektonicznego który nam
się przedstawia w stroju dwóch tych
greckiej a teraz należałoby jeszcze
dokuć tego motywu tej trzeciej sfery,
sfery w tym momencie stworzenia
postaci ludzkiej. Jakie te wory stoją?
Jeżeli weźmiemy wybitnego artystę
francuskiego z XVII w. lub jeżeli
weźmiemy artystę o głębszem
nastroju z początku XVII w. obracającego
się w tych najwyższych kołach umysłowych
dworu papieskiego, jeżeli weźmiemy
powyższy tam

albo tu

i przypatrzymy się ich działalności,
to [illegible] wzbrajenie w pewnej mierze kultury
tych wieków, stosunki towarzyskie,
umysłowe, polityczne, dworskie, osobiste,
niewątpliwie możemy te dzieła bardzo
dobrze zrozumieć. Na portrecie
widzimy że to jest ten
obój którego czas możemy prawie
na dziesięć lat oznaczyć, to jest

postać z tym ruchu który ją pokazuje
jako
czyto wodza, czy króla, czy ewentualnie
w zbroi archaicznej przeto ona
znaczenie że pochodzi z minionych
wieków, to ona ma przypuszczalnie
wielką czerwoną kotarę za sobą
co pokazuje że "rzecz" heroizacji
z tem strojem imperatorskim dużem.
postaci, to ona stwierdza odległość
wodza, księcia, panującego a obce narody
które ich otacza, jeżeli widzimy
obraz Giovanniego to Spanie, jeżeli
widzimy na nim tę postać wielką
bez szczególnego wyst zaznaczania
momentu ściśnięcia, ten pewien
motyw tragiczny religijny który
się z nich przebija, a głębi jakaś
świętymi i ornamentyce starożytnej,
krajobraz poetyczny ale bardzo mdły
i byle zaznaczony, kolorysty ogromnie
tragiczny przechodzący bardzo powoli
z samych piaseb i piaseczkach
od barwy mocnej" do najbardziej
mdłych w głębi, to wtedy można
natura, to epoka widzimy jak

16

takie dzieło sztuki. Da tej z najrozbieżne
poreguły z skrzepki i nitki
rozdzielić na impulsa kulturalne, artystyczne, pierwiastki umysłowe, religijne i społeczne. Tu widzimy rozpiętość tej sztuki (tej prowincjonalnej religijności) od z Umbrii (przynajmniej do Rzymu a nawet z dziełach starszych tych Perugina, Rafaela, przenieś na jego sztukę, widzimy to nienaturalne łączenie tej prowincjonalnej religijności z motywami świątyni greckiej, tu widzimy tę całą dążność umiłowania tej sztuki (jak mówi Krasicki) zrobienia jej majątku swojego i pokupna na tej biernej i z robić zamkniętej części społeczeństwa ówczesnego. Jeżeli mamy takie dzieła przed sobą to rozumiemy bardzo dobrze artystów. Ale tę drogę nie rozumiemy nigdy twórców. I to jest to punctum saliens które widzimy nie jasno bardzo dobrze na wsparcie. My widzimy nawpierw się najprzód rozumieć a potem stoję przed dziełami

wołać o sztukę tę wielką tęsknicę
która zachodzi między artystą a
twórcą. To jest zasadnicza różnica.
Artysta może wystawiać obrazy
nawet w jego najwyższych objawach
z warunków historyi, kultury społe-
czności, z momentów innych
które na niego wpływają i impulsów
pochodzących od sztuki sąsiedniej
od architektury od przeróbki, może
wystawiać malarzy itd, ale twórca
nigdy. Ten z niezależności otoczenia
który jest w chwili tworzenia ogro-
mnem, który wzrasta w chwili twórczej
tego wszystkiego co wieki przed nim
dały co inni wielcy artyści twórczy
równocześnie, który idzie tylko za
tym gigantycznym impulsem własnym
w ~~A~~ tego tworzy my z tym całym
przeszłościom z tą całą potęgą
znajomością wieków nie oskrzydlony
absolutnie nic i żebyśmy znali
wieje papieży z XVII w. jak sam
Pastor i wieje kultury jak sam Burkhardt

Jak to nam do wytłumaczenia postaci Ducia i Nocy, Sorauku i Wiecora nic powie nic i to nic wytłumaczy nam tych postaci które rozsiadły się na górze w kaplicy sykstyńskiej. Gdybyśmy znali na pamięć jak Raj..... lub Per..... historyę Medyceuszów, jak Wölfflin historyę Sforzów, to nam do zrozumienia Leonarda nic pomoże nic. To nam pomogłoby do wytłumaczenia następstwa dzieł gdyby one nie były same barde w sobie historyą lat XV-tu, XVI-tu, rozwojem ręki nam dadzą, pokażą nam nie katalogi dzieł, ale ich samych to drogą nic zrozumiemy. Jeżelibyśmy znali historyę na pamięć jak tylu i tylu którzy pisali o stosunkach Hiszpanii, o Niderlandach, gdybyśmy znali całą historyę kultury holenderskiej jak Jon..... do najdrobniejszych szczegółów, znali całą ikonografię świata, znali wszystkich po imieniu i nazwisku jak. M..... to to nam do wytłumaczenia Rembrandta jako twórcy nic nie powie, bo to nieśmiertelne bezwiedne z tej wielkiej, wewnętrznej, impulsywnej, wyjątkowej konieczności wynikające tworzenie nie liczy się z tem co było robotą, nie nie tego.- Bardzo mi żal że nie mogę powiedzieć jakobyśmy się w XIX. w. spotkali z takimi ludźmi i bardzo mi przykro że pod tym względem tak który nas XIX wiekiem Dalej chcą pracować prowadzę jak gdyby na pustynię. Przekulturowany

19

wiek w swoich otwiera się przed nami, wiek który w ostatnich 30 la. tych ciemi się podnosi jego otwarty przez gorliwych ludzi potrafił przepytować to wszystko co kultura i starożytna i chrześcijańska dały. Przez wiele wieków Göthego to wstrzymuje, przerwanie. Przez wszystkie tylko jedno dzieło Fausta i nie jest z punktu trzeba ale kończ- wek, zgrzeszy, przerwanie. Widzimy że on w tem dziele daje index generality ~~wszystko~~ ~~to~~ ~~było~~ ~~starożytnego~~ wszystkie tych form artystycznych które tylko świat znał od starożytności do dzisiejszej romańskich i dzisiejszej niemieckich. Te trzy światy starożytny, germański i romański wchodzą tam w grę, widzimy że on w tym dziele wyczerpał wszystko co tam było, że człowiek który ogarniał świat cały przed, który rozkwitał XVIII w. a otworzył XIX w. i który jeszcze do dziś nad tym XIX w. panuje jeżeli ten człowiek w tem przedziele swojem w którym mógł

20

najwyższej powieści a koniec tym słowem stwierdzam daję nam ten cały inwentarz form, do pracy muśimy powieści, a to całe [illegible] tego człowieka z którym on stworzył było jak przekulturowanie że nawet on a może właśnie dlatego że on nad tym czasem panował, że wyrobił się z tego, tylko właśnie to rozrzutko do swego dzieła z konieczności nowszej wiązyć. Weźmy do ręki tylko trzeci akt i piąty akt drugiej części Fausta to to w pracy lat stadnych i to pisanie jako jedność dzieła (a jedność ich myśl to dzieło jest) z takim zarzutem musimy powiedzieć: tylko Tytan jeszcze może stać i ponad tą gokokaturą wszystkich możliwych form, tylko Tytanowi jest Danem żeby mimo to przebić z tą jeszcze słowo Goethe. Niedy to genjuszach przychodzą talenta luźne wybitni ale mali w obec niego, cóż pozostaje innego jak wiązanie i wiązanie [illegible]. powtarzanie. — Choć jeszcze

powóść dwojga na jedno drzewo
Komedye Dante. Nie ~~tylko~~ drzewo które
panuje nad poetą wiekiem i kulturą
i może jest niewiem czy może jeszcze
bardziej ogólnym światowym wyrazem
tego jest faust. Jak jedna linia
jak jeden typ liściasty rozwija
z jednego ziarna i tomu wielkiemu
umysłowi nawet na myśl przyjść nie może
że poza terceyną może istnieć drugą forma
którąby się mógł wyrazić a tem drzewie i
poza tem co jest, jest albo proza albo
sonet który nie jest niczem innem tylko
potrojoną ~~terceyną~~ parą a potem potrojoną
dwa razy terceyną trójką. Proszę wyjaśnić
to jako jeden zasadniczy fakt dla zrozumienia
XIX w. że a priori wszystkie siły impulsywne
są wyeliminowane, i że ten wiek zaczyna od
starań przekulturowanego zupełnie, jakoś
chronicznie zwyksztaconem mózgowem, umysłu,
rem i że wskutek tego ta cała sztuka XIX w.
(nie przeczę że były umysły znacznie wyżej stojące
—do absolutu—) że ta cała sztuka ekspiruje
przez długie lata i wyczerpia swoje siły w tej,
różnie najfałszywszej ambicyi, to znaczy
stworzenia ze sztuki rzeczy czysto umysłowego
dla którego sztuka jest tylko środkiem
a nie celem.

22. Wykład z dnia 10/12. 1901. 34

Mówiłem już o ornamentyce, o stylu i o sztuce wolnej teraz idzie o określenie stosunku zasadniczego tych trzech momentów.
Ornamentykę określiłem jako tę twórczość instynktową bezwiedną automatyczną sprawić, ornamentyka ~~stanowi~~ przedstawia się nam jako najprostszy przyrodzony zupełnie wyraz instynktów twórczych płciowych.
Styl którego embryo leży w ornamentyce dla którego kolebką jest architektura ten jest wyrazem artystycznym pewnej już stałej kultury, a jednego stałego społeczeństwa.
Trzeci moment który nas tu głównie będzie zajmował najpierw w swoich bardziej widocznych stadyalnych wyrazach z początków XIX w. moment sztuki wolnej, ten jest już wyrazem indywidualności a więc od miljonów mniejako przez tysiące do jednostki idąc te trzy pokazuje.
Oto nasze ~~przejście~~ teraz najprzód w tamtym sposób w pewien organizm te po trzy punkta.
Najpierw Rilke słów o ornamentyce.

Ornamentyka przedstawiłem powyżej jako ściśle związaną z melodyką barwną, wskazałem że to są objawy absolutnie analogiczne które dają nam poprzez nierozpostarte powierzchniowe akordy barw, tu tonów. Dlatego powiedzieć możemy twierdzić pewien pewne momenta jeżeli się barwnie powtarzają w pewnych taktach powtarzają się też melodyjnie. To są rozpostarte natomiast tych objawy, przede wszystkim odwiecznej ludzkości i czas. Są barwne które specyalnie tej jednej galęzi się poświęcają ja nerwowym rozpostarte za zdaniem tych które pierwotne formy ornamentyki rozdzielają do linby tak rozpostrzej plus minus na jakiej przedstawionym styl architektoniczny (mówię zarne w obrębie świata kulturalnego starożytnego i chrześcijańskiego). Dwa te trzech mam prawo. Nie, wątpliwie można odróżnić ornamentykę aryjskich ludów od ludów semickich.

Czy pomiędzy ludami aryjskimi pierwotnie nie było momentów absolutnie wspólnych czy to co dziś nam się zdaje bardzo odrębnem jak ornamentyka bizantyńska

albo Egipska przy ocenie nie być może
wyższej całości, o tem zdrowie nie można
ale przypuszczam że to bardzo możliwe.
Nie natężę że pary mają lub miały ocena-
mentyki jednej tak jak tomy są jedne
jak są podstawy językowe teas. To jest
jeden organizm ludzki który to wytwarza.
Jeżeli wynajdujemy na tych stylów archi-
tektonicznych najmniejszy szczegół,
to przypuszczamy mamy tylko dwa
wielkie style na które się "Zachodni"
zdobyła tj. styl siedzący greckiej
przerzucający się potem na wielkie
społeczeństwo w Rzymie, styl gotycki
tj. drugi półgórny tysiącem 2000 lat.
Powtarzam że jest mistyczny nastrój,
bieg zarzucał XIX wieków że orobnego
stylu nie stworzył ale możemy nie
zarzucić że zagubił poczucie stylowe.
Możliwem jest nie bardzo że tak samo
jak mamy w wielkich formach, zary-
sach stylu dwa zasadnicze pojęcia tekto-
niczne greckie i francusko germańskie
tj. gotyckie, że może w ogóle tylko dwie
typy prawa w formie odrębnej w ogóle

ogrystowały tak jak ostatecznie poza
dwór i mogły się w pojęciach nasyp
o tonach też pojęć nie możemy.
Chcąc bliżej objaśnić ornamentykę
muszę się przenieść na 4 drugą stronę:
melodyki. Zwykłe miasto nowego miasta,
wieś na piastkie nowego narodu. Stosunki
kultury polskiej były tego rodzaju, że
ona ornamentykę swą wzięła za pierwszego
piastka (która przecież musiała być
wieczastpliwie, widzimy to per analogiam
w narodzie ruskim) że ona ~~była~~ ogro-
mnie wcześnie przejęła się XI, a XII.
w. zabrała się przy przebudowie architek-
tonicznej prawie wszystkie, które
wpływ architektury romańskiej, orna-
mentyki romańskiej, które przecież nie
znosiła się do tylko z bocznych wzorców
romańskich na północy stylem
rzymskim klasycznym, a następnie
tą wielką i chyrą falą gotyku. To co
my nazywamy ornamentyką polską
z pierwotnie przepolską to jest orna-
mentyka gotycka lub renesansowa

upierwotnione, przeciętnie, przyjęte
za pewnik, która jak karta pośliniona
jeżeli w pewnym gruncie zaraz wyjść
zabiera pewnych swoich specyalnych
lokalnych form.

Jaki jest dzisiaj krok dalej? Jakie jest
przejście od ornamentyki do czystego
pozwolić? Mówi się tak często: ha
wielcy kompozytorowie przepali z dawny
[illegible] lud bezpośredni bali
i usiłowali. To - jakby to powie-
dzieć, to poruszeniami pozbawiać na
krótko, to wiązyliwie być, a być to
się to jest to co się dzisiaj już przed
Skopcem lub późniejszym [illegible]
innymi [illegible] mówić, to robić upodobnienie
Ogińskiego, Moniuszkowi ale jeżeli chodzi
o potrzebienie momentu zdobniczego
(dzisiaj biorącym z drugą stroną pochodzącej)
do momentu czysto osobistego, to
mówi regionaje zupełnie i dla tego
który go podejmuje, staje się wtedy
obcy i on nie może spółczuć z nami
naiwnie, [illegible] może się

antitezę z głównej rozprawy Szylera „Über die naive und sentimentalische Dichtung" [1] on nie może spółczuć jako jeden z tych którzy ją wyrażę i naiwnie uprawiają, tylko on musiał stać a obec niej „sentymentalizmie" wrócić do niej jako do wzoru Dawnej epiczności i podziwiać ją do swej głównej

Psychy raz na zawsze zniszczyć ją pociekał za rozwoju wielkim innym głosom jako przez naiwną. I to jest bardzo ważne. Dopiero długi bieg głębokiej kultury mogą przejść innym narodom taki moment przemiany, który natychmiast przeobraził by ich automatycznie twórczość przemienił na sztukę indywidualną. Niezmiernie charakterystycznem to jest a godnem podziwienia odpowiedzeniem dla tego co tu chce powiedzieć że ten który to zrobił nie należał tej ani Ogińskiej ani Pomiatowski ani Mochnickiej tylko Polak który tej należał Fryderyk Chopin którego ojciec był tu już artystą a który dawił w tej

przerafinowanej kulturze XVIII w. głęboko.
Tylko bardzo wysoka kultura może
odrzucić tę całą antitezę ten zupełnie
pierwotny, ten zapach pierwotnych lasów
i tylko na nią on może z takiej
pierwotnej ziemi zupełnie odkrztałcić.
Widzimy to przykład ziemi z tej muzeo.
Wyki pochodzący my analogia z naszym
narodzie ale tych przejść nie mamy
stałego, że ta ornamentyka zamarła.
Ale mamy inny proc. Idziemy teraz
do ornamentyki ruskiej. Tam widzimy
inaczej. My mamy tylko konie albo
analogie z melodyki wschodu, z bizancjum,
ale im ewentualnie ruskich jako nam
najbliższej mamy początek tylko
dalszego rozwoju nie mamy. Jeżeli
naród jeszcze pora stan natury
pewnej nie przeszedł, jeżeli on
jeszcze w tych wyższych warstwach
nie przyszedł do tej wyższej kultury
europejskiej, tak długo on pentymentalnie
tych pieśni odrzucić nie może on tylko
spółczuje tylko naiwnie dlatego

ou ją tylko przetopić na oroboście
walory psychiczne jéżeli nie jest
w stanie. —
Naturalna po falach tonów myśl
przeskoczy i od pierwotnej ornamentyki przeskoczy lśniny do samego środka sztuki XIX w. i tu w zawrotnej chęci uwagę przykuć. Lecz kilkanaście lat przeżytu odrzuty są te słowa które nas wziął jeżeli każdego utworu; o pieśni gminna ty arko przymierza! Lecz 15 lat temu zjawił się ten pierwszy impuls który to otrzuł, rzecz mu tak ogromnie bliską i tak niezmiernie jest Daleką. Mam wewnętrzne przekonanie że to przez nie idą przypadkowo one mają pewne miłosne partytury że to tajniki których my dociec nie umiemy, których tylko objawy widzimy ogniw łączących z Duchowym światem z tym jaki 15-20 lat później powstała się w sztuce Szopena, której jeżeli i śmiem twierdzić że ona nie byłaby powstała

gdyby ten Szopen był naturą
rdzennie polską. Do tego musiała
powrócić" ta o wielkanocnie wielkoci
stronna kultura której on otoczenie
od swego ojca rzeby to tak nazwać
otrzymał jak on. I rzeczywiście mija
20 lat pierwszy raz ale to jest wielka
chwila dla narodu, pierwszy raz
powraca w trzeciej sztuce która jest
właściwiem jaremi pardaniem w sztuce
muzycznej w sztuce figuralnej
~~wskrzesie~~ obrazie narodowości, powstają pierwsze
polskie typy. Moniuszko powtórzył dopiero
~~odrzucił~~ rok 60 ty jest po raz pierwszy
wówczas. Grottger, Matejko jest pierwszy
Dajej jeden w postaciach idealnych
cierpiących z przeszłości i różnicy i
właściwego Ducha, drugi w lotnych
fantazyjach swojej fantazyji. Jeżeli
to ubierzemy w ramy krytyki to
łatwo wytłumaczyć że między r. 1825 a
1875 zamyka się ta wielka epoka.
My stoimy jej zanadto blisko żeby
jej "wielkość" ocenić która w dalekiej
wyższym
~~wielkiego~~ oddali będzie dla nas postaci

epoką naszej imigracji nie ta z XVII. wieku.
Wracam znów do ornamentyki i innych
momentów. Wskazałem jak to się dzieje
w ornamentyce bizantyńskiej: która
żyje jakże tem życiem narodu, natury
w tym stanie natury, zostaje jakże piękna,
dobra, scentymentalizuje artystycznie
je nie zostaje oderwaną. Dziwne mają
się te prawy u innych narodów wschodnich.
Najpierw narody semickie. One znają
w zasadzie zdaje się tylko epokę jońską,
tylko ornamentykę. Wśród dwóch najznanniej-
sze żydowską i arabską. Preferencja ornamentyki
ta jest zawsze cechą sztuki żydowskiej.
Naprzód to że oni przechodzą do krajów
północnej Europy asymilują się do wszelkiego
stylu. Na Kleinseite w Pradze znajdujemy
synagogę, na małej stronie w Pradze
widzimy wcale dziwną mieszaninę, albo
jakże dziwnego przystosowania gotyckiego. I ta sztuka która sobie
narzuca żydowski ideał właściwie dopiero
zaczyna kształcować która jeszcze była bliską
to dopiero jest barok i o ile ja te prawy
znam, tak właściwie dopiero w budowach

barokowych powstają momenta z któ-
rych konstrukcyjny rysunek rybowski
samoistnie się rozwija, ale zawsze
z tą przewagą architektoniki. Do tego
stopnia, że nawet momenta konstrukcyjne
są zdegradowane często tylko do momentu
zdobniczego. Jeden z najbardziej inte-
resujących przykładów tego mamy we Lwowie
na tej małej ulicy od Rusiej z boku w tej
starej synagodze. Synagoga ta zdaje się po-
chodzi z XVII w. co najpóźniej powstała
jeśli nie na rozpoczęcie barokowe pozostaje
stylu gotyckiego, ale on się objawia w ten
sposób, że sufit tego wejścia jest
wiele prawie blisko sklepienia natomiast
jeden ze ten moment konstrukcyjny
ta cała krawędź jest dana drogą tylko
często ornamentacyjnie gipsem.
W XVII w. przychodzi to zjawisko
dziwne oryginalne zdaje się moc
mentu ornamentacyjnego rybowskiego
z barokiem. My możemy mówić o
ornamentyce gotyckiej rybowskiej
wiewątpliwie, z górnych trójnoch

w Bolonii, Padwie, a muzeum w Mantui
mamy cały szereg żywotnych rzeźb
samowych nagrobków, ale właściwie
ten element gdzie on istnieje jako
bliższy jemu w którym się uważa być,
to jest barok i przychodzi dopiero
w ornamentyce barokowej, przychodzi
ta cała profuzja pomysłu ornamen-
tacyjnego a do tego przychodzi teraz
w konstruktywnym pomyśle druga
rzecz, niemożliwość do pewnego
stopnia wytworzenia sztuki rzeźbiarskiej
sztuki figuralnej a przeciwstawienie
plastycznej. Proszę mnie błędnie nie
rozumieć. Z tego bynajmniej
nie wynika żeby żydzi nie mogli być
wybitnym artystą ale nie w rzeźbie
rzeźbiarskim bo może być w rzeźbie
rzeźbiarskim tematem ale nie formą
Mamy znakomitego malarza Lej...

Ten jako artysta jako forma
jest zupełnie kosmopolitą jak Heine
jest kosmopolitą w swojej formie artys-
tycznej - w temacie jest skrajnie hebrajskim.

34.

Wiąże się tym zresztą formy zasadniczej narodu
żydowskiego nie z sztuce figuralnej powstaszego
plastycznej nie stworzyły nic.
Analogia dalsza jest z powodu arabskim
(znamy tylko z fotografii tę całą ornamentykę
arabską z Hiszpanii i jeden z innych
narodach semickich wschodnich o ile się
one zaczynają z wielką sztuką europejską
zjawia się gdzieniegdzie postać ludzka, to
nie jako przedmiot tylko jako dodatek
jako moment ornamentacyjny tak,
mniej więcej jak jest w sztuce średniowiecznej
zjawia się krajobraz. Tak samo jak na
sztuki średniowiecznej tam krajobraz
jest przez bardzo zaawansowaną a głównym
jest moment stylowy umysłowy czy
religijny, tam w tamtej sztuce jak w perskiej, tureckiej...
głównym momentem momentem dekoracyjny
albo krajobrazowy z dodatkiem z tło,
tym zresztą stanowi tylko ostatni,
jak gdyby ornamentacyjny dodatek. To
jest też cały typ sztuki japońskiej o
której później będę mówił.
Ciekawa jest jeszcze rzecz z innego narodu
którym jest naród wschodni chrześcijański, ormiański.

35

Tu niewątpliwie następuje także bardzo dziwna asymilacya stylu. Możemy zupełnie niewątpliwie mówić o gotyku ornamentyce, o baroku o rococo ornamentyce. Weźmy np. choćby ten stary obraz tej cudownej Matki Bożej z Kamienica (który ze szkoły poranna jak tyle innych św. Łukan malował) a który pochodzi z początku XVI. wieku. Stylizacya liter, t.j. jest niewątpliwie ze świadomością typy gotyckiego stworzone jednakże z odrębnem poczuciem pasowem. Tak samo dzieje się z barokiem który możemy studyować we Lwowie na nagrobkach i jego ornamentyce który mamy jest tylko w kwiatach koło Kamienica pochodzącego. —

Tyle co do ornamentyki jako ornamentu pierwotnego. Te prawy rozpatrzenia są trudne ale konieczne tu pobyśmy zrozumieli o ile ten XIX wiek został w tyle pora swymi poprzednikami a nam nadrzędny i pora następnymi.

ów téj ornamentyki pierwotnéj rasowéj
płemiennéj mieszaniny zrodziło swoi
drugą ornamentykę pochodzącą, która
nie jest przypadkiem ale rezultatem
pewnego stylu, w którym nie leży
embryo stylu ale przeciwnie odpadki
stylu. Tak np. powstaje w XV. w.
ta ornamentyka renesansowa, tak
z wielkiego pocznia stylowego gotyku
powstaje ornamentyka gotycka itd.
Pierwotnéj ornamentyki, nikt nie
będzie tak naiwnym gdyby wymagał
od XIX w. ale że ta pochodna tak
rozpowszechnia się w tym celym
XIX w. aż do ostatnich lat 20 tu mimo
tysięcy pracujących artystów mimo
Akademii Sztuk Pięknych tak czynnych
jak nigdy poprzednio nie zjawił się
ani jeden artysta któryby był w stanie
pochodnym stworzyć coś choćby do
połowy oryginalnego, to przyczyny
tego zupełnie odrębnego faktu dla
którego w całéj historyi sztuki

analogu niema, mimo wszystko
w tych samych pozytkach XIX w. w tem
przekulturowaniu imperjum o którem
już mówiłem.

To jest jedno co do ornamentyki.

Powiedziałem że w ornamentyce pierwotnej
plemiennej leży cudowny przykład
stylu. Niezawodnie, przeciwnie w najrozmaitszych
razach i tylko w wybranych osobistościach narodowych dorasta on do pewnego
cia stylowego do najwyższego wyrazu
artystycznego społeczeństwa.

Prosze te prozy silnie rozróżnić, nie
ornamentyka jest wyrazem formalnym
czyli artystycznym rasy lub plemienia,
architektura jest wyrazem artystycznym
społeczeństwa, sztuka wolna indywidu-
alności, czyli jeżeli chcemy żeby to
słowo „indywidualności" które jest
dla nas niedrogowem przy pojęciu twór-
ści artystycznej, tu zastosować, to
możemy powiedzieć: ornamentyka
jest wyrazem artystycznym indywidu-
alności plemiennej, architektura

indywidualności społecznej, sztuka
wolna indywidualności pour ....
..... .—

Z tego embryo powstawać, nam bliż
széj nieznane konieczności, musz,
w społeczeństwie nieruchomie duchowo
stojącem, przyjętem ze sobą, o wielkich
zasadach nie, powstają te pocwucia tych
wielkich stylów zasadniczych albo
chociby późniejszych tylko ich odmian.
Widzimy wiec że egzystują w téj
ornamentyce instynkta stylowe że
się powstania stylowe w téj formie jakie
się tworzy tj. np. w tem stuleciu które
architektura przechodzi powoli od
romańsko-rzymskiego ku gotyckiemu które
te świątynia stają się coraz większe
coraz bardziéj się wznosi które
silnem z tych które tworzyli styl
porejściowy tak zwany nie marzyło się
że przyjdzie z który z wpadnie na
ten pomysł dźwigającego łuku, więc
że, się dalej powstania stylowe, a
wreszcie świadomie stylowa.

To trzy statyn one przychodzą. I co to jest ten instynkt, to poczucie a raczej to oczucie, to poczucie i ta świadomość stylowa. To jest oczucie, poczucie lub świadomość istnienia pewnych stałych miar i stosunków z dwu lub trzech rozmaitych normujących lub mających normować organizmus całości. ✓

Aby może w najprostszy sposób uświadomić nam to pytanie zasadnicze co ostatecznie jest styl, przystąpimy do określenia tego słowa z którem mamy widocznie do czynienia.

Suma form i stosunków abstrakcyjnej z organicznej całości tekstu, wana z której lub od niej pochodząca zowie się stylem.

Można to wyrazić: Styl czyli całość suma form i stosunków. Stosunków, to znaczy ta rzecz która się da matematycznie wyrazić. Niewątpliwie każda budowa organiczna cała da się matematycznie wyrazić. Możemy

/ w matematycznym stosunku wyrazić
następstwo tonów, wreszcie cały organizm
muzyki.) Więc to byłaby rzecz czysto
abstrakcyjna gdyby były tylko stosunki.
Ale teraz przychodzi druga rzecz tj.
formy. W jakiej formie ten stosunek
się wyraża. Przecież każdy stosunek
musi być wyrażony w pewnej formie
wektny choćby pionowej albo poziomej
ten sam stosunek 1:3 może być zachowany.
Jeżeli położymy kamyczek wyżej
ze swoim stałym stosunkiem 1:15
jeżeli go położymy poziomo otrzymu-
my otrzymamy równanie pewnego
budynku.
Więc musimy przyjąć słowo i formę
i stosunków.
Teraz: abstrahowanie. Naturalnie bo
to jest proces który dzieje się instynktow-
nie naprzód a była bardzo obfitowała.
Mamy jeden w swoim rodzaju dokument
na to, tj. plan dokończenia nawy
katedry kolońskiej (a więc z pewnością
locus classicus) otrzymany

w latach 40 tych, zdaje mi się, w których
widziany po prostu perfidyę
matematyczną, jakąś sprzeczność.
w późniejszych czasach gotyku
postępowano. Dzieje obmyślania i
odmierzania, co do najmniejszych szczegółów, obliczania na każdy punkt wieży,
nią, opunktowania ze stu punktów
tej idealnej budowy tak że ona
do pewnego stopnia i co do tej
budowy idzie jako do galowego, ona
wśród dzisiejszych akcidensowym, abstrakcyjnie karakterem.

U nas się czasem czyta o tych budowach gotyckich jako o dziwnych fantazyjach rozigranej fantazyi - ale co jest tym dziwnym wybrykiem rozigranej fantazyi czy ekscesu tamta budowa czy ten ząb?

Trzeba wierzyć, że średnie wieki które stworzyły filozofię scholastyczną, te były czasy które obliczały tak rozegrało, które, mają to co Niemiec nazywa die Haarspalterei dopracowywane do ideału, architektura

42

późniejsza była / z całą samowiedzą
wypełnić z wielką technicznością -
Doprowadzoną do ostatniego rezultatu
tak, że my to słowo „abstrahowana"
mierny świata widzieć powinowaci
faktycznie jest tu rzecz abstrakcyjna
i artystycznie pomyślana, więc nie
potrzeba dążyła się abstrahować. —
Następnie mówiłem o organicznej całości.
Ta musi być jako pomysł wielki
głowie twórczej. Inaczej nie można
nazwy to dzieły, które do obejścia wyso-
kości mierzy, one stoją nie żywo jako
jedna pewna „niezmienna całość" przed
oczyma. I przedewszystkim trzeba
widzieć, że ta architektura która
nie jest najtrudniej zrozumieć, że
ona jest żywotna, życiodajna, jak
każda inna sztuka, że ona taksamo
wychodzi z wypełnienia organicznych całości
twórczych pomysłów jak przekrój jak
malarstwo jak twórczość symfonii,
poezja itd. —

Mówiłem dalej o organicznej całości tektonicznej to znaczy budowniczej. Za to słowo „tektonizm" skracam, na słowo „architektonizm" zobowiązuje nas do rzeczy której nie możemy zawsze dokazywać, to „architektoniczna" byłaby to tektonika Gurkowa. Stoimy tu na stanowisku Sempera który jako tektonikę uważał całe budownictwo, to łączenie tej części w jedną całość". —

Mówiłem dalej że styl jest ścisłą formą i stosunków abstrakcyjnych z organicznej całości, tektonicznej lub od niej pochodnych.

Kto raz nie zetknął się ze sztuką dawniejszą, temu nie można wytłumaczyć i ten tego nie zrozumie, (my byliśmy w zupełnie wyjątkowem położeniu, my nie jesteśmy w stanie zrozumieć ponieważ tego nie widzimy) że faktycznie tak było że forma architektoniczna nacechowała lub rozciągała człowieka, że gotyka

ciągnęła go wzwyż, barok wzwyż, ~~że~~ rokoko wychudził i wyszczuplił ~~go~~, więc widzimy ta palezjusze" postaci ludzkiej" rozaszerza w środkach miękach zupełnie od architektury. I to mówiłem tylokrotnie że np. postać ludzka w przebiegu kościelnej XIII. i XIV w. jest mniej więcej inna jak tylko humanistycznym stopniem. Owa ~~stylizacja~~, ~~stylizacja~~ estetycznie tylko daje tensam moment 50 do góry a do tego (porcelit) mamy to niezmiernie długie szczupłe ręce, długie nogi, ręce ~~i nogi~~ zupełnie paralelnie ułożone, które w wgłębieniach, w wnękach zupełnie paralelnych jak gdyby szczupły zawieszone obok siebie spadają na dół, tak mamy zupełnie zwarcie płaskiego stopa. Więc to wszystko się dzieło sztuki pochodzi od architektury. Równocześnie przy tem stylizowaniu, przy tem dostrojeniu postaci ludzkiej, przy tem stroszeniu jakiegoś łoża Prokrusta stylowego dla postaci ludzkiej; łączy się niezmiernie ściśle z postacią

sama, to jest właściwie ten wcześniejszy
wrok sztuki średniowiecznej że głębszym
widzieli tę samą postać z dołu & tylko,
niewiem czybyśmy się mogli dopatrzeć
czegoś więcej jak widzimy w pomnikach
assyryjskich. W chwili kiedy się nam
otwiera twarz, wychodzi ta cała psyche,
ta ~~za~~ średniowieczna. Ta
wiadomość główka na długim pniu ber
widzi skłonka do niego, ma jiż swoją
strefę psyche, forma atoli sama
jest zupełnie uwarunkowana od formy
architektonicznej. A więc to narzucamy
formę pochodzącą z artykułu naszych.
Na tem musimy poprzestać. —
Pozostaram więc: sama forma i skłon-
ków abstrahowana z organicznej całości
tektonicznej lub od niej pochodna
zowię tu stylem.
Dzieła innych sztuk, rozbojone, pomyślane,
poczęte w tem ~~pojęciu~~ poczuciu tego
tektonicznego stylu nazywamy dziełami
stylowemi.
Rozbojenie samowolne w późniejszej epoce

bez tego pochwała Kamienicy pałacowości
od ~~do~~ pewnego stylu a więc po prostu
adaptowanie, podkradanie się do
tego stylu nazywamy stylizowaniem
i takie dzieło ~~sztuki~~ nazywamy
dziełem stylizowanem.

Jakoli Le Judic rekonstruując
kaplicę Notre Dame rozbudowuje
ołtarz starając się uchwycić te
cudowne formy XIV w. tak on ten
ołtarz stylizuje, jeżeli atoli Joan
w katedrze paryskiej
stworzy przeróbkę 50 lat po stworzeniu
nowy (jeden z największych cudów
które architektura budulca stworzyła)
to on nie stylizuje tylko stworzy
dzieło stylowe. Dlatego też niezbędną
ingredyencyą dzieła stylowego jest
moment konstruktywny. To jest
wiec zasadnicza.

Stylowym ~~?~~ Dramatem w ogóle
konstruktywnym nazywamy ten,
który ma przeciwieństwo stałą konstrukcyę.

Stylowem dziełem symfonicznem nazywamy to, które ma stałą konstrukcyę wewnętrzną np. symfonije Beethovena. Trzeba zawsze od tego odróżnić inny rodz. Nie czy ideały dzieło wolnej sztuki malarstwa czy przeżyty (które) nie było pojęte stylowo, jeby ono było bezstylowem. Nie. Co to jest bezstylowość? Bezstylowość jest stworzenie dzieła z pominięciem stworzenia stylowego a niemożność stworzenia go. Bezstylowa jest prawie cała architektura XIX w. która chciała być stylowa a nie umiała być. Ale są wyjątki jednostki jak Stils, poza stylem i prawie najwyższe objawy duchowe dały się w pewnych niestylowych. Z końcem pewnego wykładu wyjaśniłem, że nie ze sztuki ale z poezyi Fausta. Jeżeli co tak Faust jest dziełem nie w sensie stylowym pojętym, natomiast każdy dramat Szekspira im bardziej dojrzewał tem ściślej (sam jakby nakładając sobie kajdany artystyczne) tem bardziej

obyłowo jest pojęty – w najwyższym
senssie o tyleby sądzić można
po powiastkach tego pisarza
najwyższym, a dzieła Dyonizyi Samosatenc.

49

Tykiń d. dnia 11/12 1901.

Mówiłem wczoraj że ornamentyka jest głównym wyrazem formalnym poczucia przy instynkcie płomiennego, że w architekturze różnimy wyraz twórczości artystycznej społecznej, że w polskiej sztuce czysto indywidualny. Starałem się też na kilku przykładach scharakteryzować ornamentykę paralelizując ją z melodyką - i zwróciłem też uwagę na to, że w narodzie polskim ta ornamentyka może z wyjątkiem jednego stroju ludowego (ale to jest jeszcze bardzo wątpliwe czy on po nic jest tylko derywatem późniejszych strojów) że ta ornamentyka dekoracyjna [illegible] się z pewnym przedmiotem martwym - budowy domów - nagięcia przybrać i że jako ślad i rudyment tej twórczości płomiennej została

nam tylko melodyka. Chciałem
pisnąć par prozić Panów aby zechcieli
rozważyć jaką to drogą dla
nas prawdę niepojętą
i niezbadaną jest, że dobre tysiąc
lat co najmniej ta melodyka
niemczona, zdaną piśmienną, lub
inną, tradycyą nie zachowana nawet
nie podana prawie żyje niemcem
jak wrażeniami wspomnieniami
zmysłowemi przez linie i liczne
pokolenia i mizern niezniemiona
o ile zdoła, mizern nie
zamazana, jedyną niemazącą się
w wiekach tradycyą przechodzi aż
do wielkiego naszego pisarza długie
wieki trwać będzie, ale teraz przestaje
być do tego punktu jak dla nas
tym momentem ważnym z tego
z tego historycznego punktu widzenia
pozostawa jak jest przedmiotem
na pojęcia czysto artystyczne
indywidualne. ———

51.

Dalem potem kilka prutów porównawczych
z ornamentyki innych ludów tak aryjskich
jak i semickich a co do tej niedokładności
wschodniej sztuki (to znowu chrześcijańsko
wschodniej - bizantyńskiej) w punkcie tego
ruchowego stworzenia w obec zgromnej prawi-
ści ornamentacyjnej zwłaszcza, to chciał,
bym zwrócić uwagę na nader ciekawy
pomnik który we Lwowie mamy. Mam,
mowicie w cerkwi wołoskiej w Wie,
Wzięłem mamy z XVII w. to Drzwie które
przedstawiają nam do pewnego stopnia
jęsyne dni pierwotnie (naturalnie postwie,
siona przez moment powszechny) ornamen-
tyki ludów w całych Drzewiach.
Na dole atoli widzimy trzy głowy ludzkie
przebione w profilu z taką niedokładnością
z taką dzikością formy że prawie nie mogli-
byśmy sobie wyobrazić jakby ta sama postać
i to samo dłuto przebiło ornamentykę i
Drzewi. twarze. Ale tak jest. To znowu
się tam gdzie się zaczyna postać
ludzka kończy się zupełnie płodność
cała wiedza cały zarób nowinności sztuki
bizantyńskiej. Starałem się potem

wytłumaczyć albo przynajmniej
postawić jako rzecz bardzo prawdopo-
dobną że z tych momentach ornamen-
tacyjnych drzemią pierwociny stylu.
Księga historji nie jest zamknięta
my nie możemy absolutnie przewidzieć
a to jeszcze że nie możemy twierdzić
jakoby możliwości wytworzenia się
stylu się skończyły, a z drugiej strony
nie możemy twierdzić jakoby orna-
mentyka ta która do dziś nie
przemieniła się na styl tektoniczny
nie nosiła w sobie zarodka stylu.
Zdaje mi się że tak jak z tych ziarnach
roślinnych które tysiące lat płynące
były z mumiach które nie zabrały
ze sobą siły kiełkowania tak i
z tych pomysłach ornamentacyjnych
nie możemy wiedzieć kiedy i jak, pod
jakimi warunkami zjawi się ten
moment twórczy ta siła kiełkowania
przerzuci się na moment tektoniczny
budowniczy stylowy. To co nam tak
zwany styl bizantyński Dał

to jest prawą prawdą myślenia architekto-
wicznym bardzo obcą, że jeżeli
patrzymy się np. na nasze cerkwie
we wschodniej Galicji na Podhalu
szczególnie, tak interesującą i patrząc
myślimy że to jest prawa budowa
albo bizantyńska pierwotna to się
bardzo mylimy. Interesującem tylko
jest przeniesienie struktury kamie-
niarskiej na drewniany, ale sam
typ tego prostokąta z trzema wieżami
albo 5 ma lub 7 ma kopułami to jest
zupełnie, trzytysięczna kopia która się
ciągnie do hali Sofii w Konstanty-
nopolu, która jest bardzo chrześci-
jańskiego wzrostu a jako taka ciągnie
się do Rzymu i stąd kierując się
przez Rzym wraca do Grecji.
Równocześnie jeżeli jesteśmy w X cerkwiach
naszych i widzimy ikonostasy
jeżeli myślimy że w nich widzimy
pierwotne formy dekoracyjne bizan-
tyńskie równocześnie się mylimy bo

54.

To jest sztuka renesansowana
w trzech rzeczach i renesansowana
także w malarstwie. Ja przyjmuję
mniéj w Italiji i Bukowinie i
w tych najważniejszych pomnikach
Rzymian nie znam żadnego pomnika
na o którem powiedzieć by można
że to jest czysto bizantyńska
sztuka i jéj rzeczy powstające od
r. 1550. zawierają w sobie coraz
większy procent aż do 3/4 tych reguł
dyscypliny renesansowych i to albo
renesansowej wiosny wprost z Południa
z Włoch do południowej Słowiańszczyzny
do Bułgarji (to jest bardzo
ważny moment) albo renesansu
który przeszedł przez Alpy i przyszedł
tu z Niemiec. Zauważam jeszcze
zastrzeżenie że tzw. Renesans niemiecki, niedziś
tzw. Niemiec jest tym wielkiem
nieporozumieniem tych muzeów Sztuki
Krytyki nieraz stawał kosztem sztuki
i rozbił: a to są pierwociny sztuki
Bizantyńskiej Cyrylicznej.

widzimy jak mało tego jest. W jońskiej zwykłej ciągnytce, w rękawie chłopki jest daleko więcej pierwotności, siły zrobionej, tych kontrastów barwnych nie wiemy w ich ściennych ikonostasach. Jeżeli z tego punktu historycznego, stajemy na punkcie czysto plastycznym sztuki zresty mamy to musimy powiedzieć że prawy najlepsze w 3/4 tych są jej sztuką zdegenerowaną, a to zdegenerowaną, ponieważ ona nie nabyła wciągając w siebie te pierwiastki rzeczywiste najlepszej ich strony tj. humanistycznej. One nabyły formy ale ten wielki moment psychiczny ta iskra do sztuki bizantyńskiej nie przechodzą. A jak ważny i zasadniczy moment na drodze tej całej architektury bizantyńskiej, pseudobizantyńskiej chciałbym zwrócić uwagę pt Kreml o którym się zawsze mówi że tu jest ten raj z którego ta cała progenitura sztuki wschodniej wyszła został zburzony przez Włochów, to z czasach zresztą.

Wskazałem wyżej na to że z tej ewolucyjnej dyrekcji te dwa kierunki z których wytworzyły się potem style których mamy dwa główne i jedyne w całym świecie (który jest nasz) organizacje tj. oskrzydlona peryptoralna świątynia grecka i styl gotycki; tak że jeżeli abstrahujemy od klasycystycznych kierunków to zawsze mamy tylko poprostu powtarzania lub kopiowania świątyni greckiej przeniesionej jej na północ tak z pełnej chrześcijańskiej kultury mamy tylko jeden oryginalny styl ale też całkiem nowy tj. Gotyk. On jest nowej niezwykłego zbiegu koncentracyj powiedziałbym restrykcyjnych sprzyjających warunków jak żaden z innych ich nie mających nie może i wskutek tego pierwszej oryginalności nie wykazuje. —

Powiedziałem wczoraj przy końcu wykładu że styl określam tę nową formę i stosunków abstrakcyjnej z organicznej całości tektonicznej lub tworów pochodnych,

57

że działanie z tym literackim artystycznym nazywa się działaniem stylotwórczem że działanie które jest epoka z Tentem, czyli dobieraniu rzeczy porobnej, rozmiłowaniu, nazywamy stylizowaniem że taki tektoniczny który nie ma stylowym (bo to jego rola" pacierzowa) który nie dorósł do momentu stylowego nazywa się bezstylowym, że to by. najmniej nie jest to implicite konstrukcja każdego dzieła sztuki żeby ono było dziełem stylowem. Zawsze trzeba pamiętać o tem że to jest tylko konstrukcja architektury, że jako przykład a contrario przytoczyć Zamek który z pierwszej rzeczy stylowej nie jest, nie może być przecież on w tym ogromie z tej masie duchowej tego życia ciągnie się przez 60 lat i daje nam prawie inwentarz nie tylko wszystkich form obcych ale wszystkich które zielki jego twórcą w ogóle przeszedł, z którymi się zaprzyjaźnił i że tam tym

uczuciem który tajny to dzieło
nie jest ta konstrukcya wewnętrzna
tylko ta konstrukcya idei, nie jest to
całość dzieła w sensie konstrukcyjnym
artystycznej, tylko jestto całość w sensie
czysto idealnym.—

A teraz wtrócimy do przeszłości do tej
wielkiej chwili która zawsze o jakiej
tylko epoce rozwoju sztuki będziemy
głębiej rozwiniemy nie na
płaszczyźnie jako jeden z punktów wyty-
czonych całej naszej teorii tj. o
tej chwili powstania stylu gotyckiego.
Najpierw aby taki styl mógł powstać
bierze warunków abo absolutnie wiele
innych. Pierwszy i najważniejszy:
konieczność że ten styl gotycki tak jak
każdy inny styl wytwarza się przez
budowle idealnej która chce iść
ponad potrzeby życia, potrzeby
ponad konieczności codzienne a
która w każdych wielkich organizmach
jako wyraz całości uczucia takiej
budowy może być tylko świątynia,
kult, więc że ten gotyk może

59

powstać tylko w społeczeństwie o religii jednej, że rozmaite inne warunki gdzieś spotykamy, i po tych przypuszczeniu z XIII, XIV w. nie być powstać i żeby rozmaite warunki były sprzyjały, gotyk po reformacyi albo, lutnie nie mógłby być powstać i nie tylko że nie, ale ten który został przechowany poprostu jak grzyby pod uderzeniem siekiery rozpaść się na dwie połowy bardzo interesujące, na gotyk katolicki i na gotyk protestancki. Dana z istnym odmiennie coraz silniej się wytwarzającą i zamarkowaniu kultu wytworzyło i wytwarza z coraz większą świadomością odmienność architektoniczną. Kościół gotycki protestancki jak każdy kościół że jest kościołem kazno, drzejskim, kościół gotycki katolicki jak każdy kościół jest kościołem dla kultu — To jest ogromna różnica. W kościele katolickim wszystkie punkta główne idą

60.

ołtarzowej, w kościele protestanckim
takiego pisarza zbierającego tu takiego
duchownego centrum miasta, jest
Kazalnica, albo jest to miejsce razem,
(kazalnica dyją tylko z postawa potem
protestanckiego) z którego pastor
przemawia a wiec do którego te
pisarze akustyczne, całe ma placement,
cały rozkład kościoła stosowne.
Rzecz np. gotyk po pierwszego pisarza
w architekturze protestanckiej prawie
nie występuje (około 18 wieku lub
drugiej połowie XVII w. były bardzo
stuge pauzy między bardzo gotycka
jakaś i drugą & ale bardzo bardzo ta
tradycja prawie jest, mamy
w gotyku katolickim po pierwszych
bardzo interesujących ruchach
pierwszych w chacych wyjątkowo
wrót do tego przedreformacyjnego
ludowego popularnego stylu, bardzo
ciekawych kilka budynków nad
Renem (kościół jezuitów w Kolonii)
przychodzi pauza, jeżeli mamy

na oku wybitnie budowy rzeźbiarskiej jak dawniejszego. Z tym całym nowoczesnym barokko i kontrreformacyjnym przychodzi ta wielka fala która bije przez Alpy aż na północ, przychodzi ten kościół barokowy w swoich najrozmaitszych odcieniach. Z jednej strony powagi, siły, energiczny taki jaki daje ... z drugiej wybujały jaki daje ... To są te dwie ostateczności. Potem przychodzi rococo. Są bardzo ślabe, biedne próby interesujące gotyckie w drugiej połowie XVIII w. tj. potrzeba najwyższego wybujania rococo a dopiero z tym wielkim zwrotem ku katolicyzmowi pogłębionym z romantyzmem i zwrotem ku średnim wiekom w pierwszych dziesiątkach XIX w. zaczyna się to dążenie, to odrodzenie gotyku, z początku bardzo naiwnych i poetycznych to potem zaraz przechodzi w "ciemnoty" trwające XIX w. zupełnie skostniałej i zeszablonowanej.

62.

Więc wyttumaczyłem dlaczego przeciwstawiam umiłowanie być jedności wiary. Potem ta jedność wiary umiłowanie być jedyną, umiłowanie być supremacyą, tolerancya wyklucza inne wszystkie inne. Potem ów który powstawał umiłował być jedynym centralnym urzędnikiem, nie mógł się obok tego wznosić dowolnie dla innego wyznania, tylko wówczas kiedy była jedna niewątpliwie prawdziwa i głównie uprawniona jedyna religia tylko na tej ekskluzywności i jedności religijnej mógł ten gatyk powstać. To są dwa warunki, a teraz trzeci: ta międzynarodowa centralizacya całego życia jego tylko dotknąć na peryferyi a kościele. Jeżeli weźmiemy te trzy a contrario za punkta XIX wieku, kiedy widzimy że to życie rozpada się i trzeba jego najważniejszych momentów szukać po akademiach, w ini-

wersytetach od kościoła niezależnych
powstawała w laboratoryach przyro-
dniczych, w giełdach, w parlamentach
gdzie powstały tylko rozmaitych punktów
widzenia, tylko odrębnych interesów,
gdzie pojmowała bierze się historyę
na akcye i składa się ją z najrozma-
itszych warunków przeciwnych, gdzie
niema tego ἓν καὶ πᾶν którem
jest kościół w średnich wiekach.
Stan bez tej jednolitej wszystko
ogarniającej wielkiej genetycznej
całości, absolutnie gotyk nie mógłby
powstać. Z tą centralizacyą tego
się i ta koncentracya tych dwu
jedynych władz które zwały średnie
wieki tj. kościoła i cesarstwa.
I ten mur jest z najgłębszych
tych symboli mógł nie powstać by
ale mur znaczniki stenograficzny
na wytłumaczenie tego stosunku
te dwa ze sobą skrzyżowane miecze
którem przeszywał się kościół i
cesarstwo, to daje nam pojęcie

63.a

o przeźroczności tych dwu linij; a potem jak te prawa a kościele te wszystkie interesa najważniejsze życiowe wówczas się przebiegają. A do tego przychodzi jeszcze jakaś praca, zdobycie wytworzenia wielkich konstrukcyj. Tu już przychodzą te siły genetyczne których my momentem historycznym kulturalnym już wytłomaczyć nie możemy. Tu już przez te ciemności klamki tej" rośliny dążą soki życiodajne w górę. Jeżeli z tych momentów wszystkich, z tej" jakości religijnej, z tej" skoncentryzowanej w obec innych wyznań, z tej" supremacyj, z tej" centralizacyj życia kościoła i tej" koncentracyj najważniejszych momentów świętych w kościele, wyrzeźbimy te pewne typy ~~religijnego~~ realnego wyżnionowimy ~~religijnego~~, politycznego społecznego życia i wezmiemy tylko dla tego eksperymentu

chemicznego tę cześć która zostaje,
i jak wzięciemy jako reagens
moment twórczy, to w takim
razie widzimy że ta cześć która
jest przeciwieństwem tego badania
chemicznego rozpada się po za tym
procesie chemicznym na dwa
składniki. Warunkiem ich jest
ta przeliczność wytworzenia wielkiej
konstrukcyi i idealizowanie tej
wyjście poza przyjemność widzenia
tylko, tego jasnego zgrubnego ucia,
nownika. Weźmy jeżeli odbieliny
te zsumowiny realne i wezmiemy
dzieło podstawę zimnistwa, to ona
nam się rozpada na dwa składniki.
Jednym jest wielka konstrukcya
filozofii scholastycznej uchwytna
tylko zimnistwa, drugim to jest
styl gotycki. Tak mimo ta
cała zimnistwa północnej
Europy się rozkłada. Jedna jest
uchwytna tylko dzięki wspólnie

abstrakcyjnego myślenia, druga
natomiast jest z swoich pierwiastkach
konkretnotwórczą i ~~estetyczną~~ estetyczną (to znaczy
estetyczną nie piękną, to jest tylko ten
ostatni punkt dojrzewania to jest
tylko ten cierpień w rozwoju pewnej
epoki sztuki). – Ale ten moment
estetyczny to jest przystosowy, uchwytny
czyli spostrzegalny, przez który możemy
widzieć, który trzeba po prostu przy-
stani uchwycić, zrozumieć.
Tak powstaje ten styl, ten jedyny
styl który cały świat chrześcijański
i kultury chrześcijańskiej w szeregu
pojęciu nam dał. W żadnym
innym który w innej epoce chrześci-
jańskiej powstał lub powstanie się
lub przeżywały się momenty konstruk-
cyjne, moment tego idealnego szkieletu
tego idealnego ~~szkieletu~~
tak się jasno nie wyraził, tak
żaden z innych stylów nie jest tak
wyraźnie konstruktywny jak gotycki.
Niestety w przeciągu dłuższego tak jest
wchodzić nie mogę tylko do

jèdno chciałbym powiedzieć. Kiedy w baroku o stylu przedgotyckim względzie w romańskim tak jak on był pierwotnie ten moment dekoratywny, ten moment zdobienia otoczenia dekoracyą, ozdobnikiem, ten moment upiększenia się okien, przystosowania się ich grał bardzo ważną rolę, tak tu widzimy przedewszystkiem z tą ogromną energią podjęte zadanie rozwiązania nowego motywu konstruktywnego, to znaczy ażeby ile możności większej przestrzeni ~~tego~~ ile możności najwyżej, ile możności ~~jak najwyższej ile możności~~ jak najmniejszym kosztem to znaczy o jak najśmielszym ruchu przysklepić. Oni to co będzie oni to uczyną, oni się w małem mieście, malutki plac został tylko dla tej budowy Duny, idealnej" które żeby ten Rzym" wzniosił się ponad całe miasto realne stosunki wymagają ścisłe energiczne, to ustawiczne pożary

(wnętrza były z 3/4 drewniane) wymagały
aby kościół był piętrowany a następnie
żeby dachem oparty ponad inne dachy
przychodzi teraz jako przykry agens
ten pierwszy raz wchodzę z całą
świadomością wyrastający się moment
i motyw późniejszej konstrukcji.
To jest coś z czem się trzeba liczyć,
to jest ten ferment na którym
się wznosi gotyk i to jest może to
jedno zjawisko które pęka i kiełkuje
Bóg wie jak długo jeszcze z tej ery,
mentyce narodów romańskich i
germańskich żywotnych. —
Takie są zdaniem mojem warunki
zewnętrzne i wewnętrzne które dają
ten epokalny moment w dziejach
najwyższem znaczeniu, które dają
styl gotycki. Kiedy potem przychodzi
renesans? To jest bardzo ciekawy
przypadek i ważny też dla historyi
sztuki i kiedy w chwili najwyższego
rozwoju renesansu tworzą się
równocześnie te wielkie fabryki

polityczne, który ten polityczny
przemysł domowy małych państw ginie,
powstają te wielkie monarchje i
Karol V i Franciszek I narzucają
nieważpliwie kulturalną stronę sztuki
niemieckiej. Przychodzi wiek potem
ta konstrukcja & coraz silniej i
coraz bardziej skrępuje i im bardziej
na dole przez filozofję zaczynają się
wiercić te kunele pod nią, tem
ona samowolniej chce przędzić. Ale
potem przychodzi dalej to rozpadnięcie
się wolnotek rewolucyj, rozpadnięcie
się tej jednej masy którą miała
zewnątrz przez jednolitość na
stany i zarazem wskutek wojen
napoleońskich to przejście się jednej
kultury społecznej na poszczególne narody,
jakoś na jakie czasu wytworzyć
styl którego pierwszym warunkiem
jest jednolitość, jednoczy, ekskluzywizm.
Przychodzi a contrario kiedy się wieku
XIX tym. Stany się rozpadają przechodzą
się narody, wystąpują same poszczególne
i sprzeczne po najwyższej części

69

z sobą interesa imperyalne, polityczne, narodowe, strony decentralizujące się zupełnie. Więc chcąc wytłumaczyć przejście, ten ważny moment, wytłumaczyć sobie a priori z góry tę całość nie, możliwość wytworzenia się stylu w XIX wieku i już w ten sposób wykluczymy sobie znaczenie następnych wykładów. —

Teraz będzie nas interesować droga prowadząca prosto linią od stylu do wolnej sztuki: Jeżeli owoc, jagodę biorącą jako jeden, styl jako dwa, to dwa od 2-do 3. będącemi miedzy prowadzi. I tu jako tym środkiem tragicznym te dwie prace sprowadzić ze sobą zupełnie precyzyjne akcent się nam wzięła i to miejsce w sztuce chrześcijańskiej ale także w tej sztuce greckiej. —

II. Wykład w dniu 16/12. 1901.

Mówiłem o przedostatnim wykładzie jak rozmaite czynniki wpływały albo pośrednio grunt pod gmach ale pod wpływem pojęcia pewnego pewnego stylu dawnego takiego jaki mamy w gotyku. Mówiłem o ostatnim wykładzie jak ten ostatni czynnik reagens do tego gdzie on się wmieszał, do tych warunków, ten styl przeczynił wytworzył, jak ten duchowy antecedens do tego był potrzebny, wskazałem następnie jak potem w rozwoju wielkiej gdy przy końcu XVIII w. przypiął to jakby powietrze prawie powietrzenie tych pokładów, to położenie się pokładów na pojedyncze narodowe społeczne i plemienne tj. narodowe, jak temu wszelka wpływ myśli nawet

wytworzenia się dzieła
była z góry zamierzona. Nasuwa się
także pytanie czy z końcem XVIII.,
czy na początku XIX wieku nie było
skarbu innej płynącej większej siły
twórczej, któraby dała się jego
artystycznych, tak tendencyj różnych
różnych stałego kierunku i czy
może droga nowszego, droga, może
pewnego krystalizowania się z za,
wiatru tam nowszego, nie byłaby
możliwem wytworzenie się takiego
stylu.- Zdawałoby się prawdziwie że
tak, ponieważ od połowy XVIII.w.
już działał jeden z największych
twórczych duchów (jeżeli trzeba
mówić o życiu jasnym
ludzkiem o twórczych duchach)
to jeden z najsilniejszych duchów
twórczych Winkelman i zdawało się
że w tym wielkim dziecie który
on daje w tym poczuciu greckim

że on słowny dyrektywę - nie
można wyrosł przez architekturę
starożytną która przecież nie
była współczesną, ale z tych
wielkich już wówczas pierwowzorów.
Innych dziełach pozostałych po
pierwszych mistrzach już z końcem
XVIII w. jeszcze z takim pozorem
i takim gwałtem równocześnie
przez Napoleona sprowadzonych
zwłaszcza do Paryża i niektórych
mistrzów niemieckich do Westfalii
itd. Czy z tym czystym bliskiem
obcowaniem z temi wielkiemi
dziełami wyjątkowi z pod ich
słońca albo ~~z pod~~ pieczy gdzie
oni tak długo przebywali, czy tam
nie leżały nietylko zarodki ale
po prostu przykłady, linwa z której
te dziwactwa pewnego mogły powstać
społeczeństwa. Otóż tak nie
można być i te kwestye musimy

tu przywiązać staroświata i tu
musimy przecie okiem wstecz
trochę ku sztuce starożytnej a to
nam właśnie bardzo przyśmiecie
Winkelmana i wartość względną
(o bezwzględnej nie mam prawa ani
zamiaru teraz mówić) którą
sztuka starożytna miała lub
mogła mieć dla ówczesnego tj
XVIII. a zaczynającego tj XIX wieku
dla pomnożenia wytworzenia stylu.
Tam prace leżą zasadnicze odmienność.
Co do potencyi nie co do myśli
samej niewątpliwie my i staro-
żytność mamy te same przejścia
eventualnie i starożytność miała
te same przejścia od ornamentyki
niemej bezprzedmiotowej do pracy
nie mającej stałego przedmiotu,
bezfabułowej, do stylu, od stylu do
wolnej sztuki ale ta linia falista

zaczęła się o wiele wyżej i o wiele
wyżej się skończyła tak, że jeżeli
byśmy sobie tę linię wyobrażali
jako idącą od 0 do 100 (tj. gdy-
byśmy postawili ornamentykę
najniżej a sztukę wolną najwyżej)
to musielibyśmy sobie powiedzieć
że o ile ślady idą (i o ile ja
to procz rozumiem) że a sztuce
starożytnej zaczęło się zaraz od 30
a skończyło na 60. To znaczy nigdy
stara architektura, nie była tak
czystym nadludzkim (zarak wspra-
wiedliwej to słowo) stylem jak on
był w późniejszych wiekach, nigdy
ta sztuka wolna nie była tak
wolną tak uczuciową od archi-
tektury jako dad XVII wiek i jako
ją próbują wskrzesić ostatnie
lat dwadzieścia. —

Tu prozy leżą zasadniczo inaczej.
Najpierw słowo o sztuce starożytnej.

76.

Sztuka starożytna wychodziła nie
od pojęć abstrakcyjnych, nie od
ideałów instynktowo odczutych
albo odziedziczonych po (rasowej
pogańskiej)
ornamentyce, Na niej monada,
miernikiem, najprostszą figurą
było ciało ludzkie, ona z góry
od momentu figuralnego wyobr.
dzieła, ona mierzyła ciałem ludzkiem,
do niego się wszystko odnosiła,
ta monada ta miara artystyczna
i mistycznej, duchowej i religijnej
stworzonej był człowiek. Wszystko
ku niemu zbiegało, od niego
wychodziło i skoro się miejsca
tu ograniczyć zaczęliśmy do
rzeczy artystycznych, to na to
mamy klasycznego świadka,
na to mamy dowód tak niezbity,
jakiego nie dla. średnich wieków
ruchów po swoim sensie przystoczyć

Yy

11

nie można. Wiadomo że xyjący
z końcem II i początkiem III w. po
Chrystusie czy chrześcijańskiej Witruwiusz
Polio architekt rzymski
jest tym wielkim kodyfikatorem
sztuki całej a przedewszystkiem
architektury starożytnej, że on,
człowiek który stał jak na schyłku
tej sztuki ujął ją do pewnego
stopnia w wielki ogólny kodeks
zmuszając ją dotrwanie przebywszy
długie długie lata w niewoli
greckiej ku jako zawiszy a nastę-
pnie jako wyzwolenicę z Rzymu
i zaraz w pierwszej części swego
dzieła, de architectura libri X"
mówi w proœmiale pierwszym
Księgi trzeciej ~~rzecz następująca~~,
wykazując naprzód konieczność"
stałej miary tj. stosunków pojedyńczej
części architektury (a wychodzi zawsze od
ideału, od świątyni) rzecz następująca:
„Namque non potest .....

„ Nie może bowiem budynek jáki„
kolwiek mieć skład i ład wewnętrzny
ustroju swego, chyba gdyby miał ten
skład przyrodzony według członków
ciała człowieka normalnego ukształto-
wanego. "

Dalej mówi: „ corpus enim . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

„ Ciało ludzkie bowiem natura stwo-
rzyła w ten sposób, że oko mieszy
od szczęki czaszki do podbródka
tyle : tyle ;" potem przychodzi
wyliczenie tych miar bardzo szczegó-
łowe, a potem wymienionywszy zaś,
dalsze proporcje ciała ludzkiego
mówi: „ Reliqua quoque membra.

. . . . . .

79

„Tak główne części ciała i inne części mają ten sam stosunek do ogólnego układu którym posługując się (to znaczy do którego stosując się) najświetniejsi malarze i rzeźbiarze wiecznej nieśmiertelnej Sepieli chwały, w podobny więc sposób które części statuy z innymi mają mieć jak najbardziej proporcjonalnie odpowiadający stosunek do wszelkich pojedyńczych części na symetryi całości.?—

Przy końcu proporcje mówi: „Ergo si convenit . . . . . .

„A więc jeżeli powiecie jest że
pojęcie liczby wyrosło nam w ogóle
ze rozróżnienia i porównania ciała
ludzkiego" (to znaczy że ciało ludzkie
jest tu tą topiką, tem jakby pozwie-
dzieć, tym ciałem ogólnym z którego
pierwiastek liczby został wyjęty
wyrzynkowany na którem uczono się
go prostu), więc skoro to już
powiecie jest, jeżeli ze stosunku
pojedyńczych członków do całości
ciała ludzkiego ten mianowicie,
ten skład jasno wypływa, wynika
więc z tego powiecie, żeby wyżmy
oczki na przykładzie tych kości
kości i budowy dla bogów nie,
śmiertelnych podejmują tak samo
jak gdyby części ciała ludzkiego,
aby w ten sposób powstały
skład całości w normalnym sto-
sunku do części pojedyńczych." —
A więc od tego kodyfikatora

87

Dowiadujemy się jako od kazdego
świadka, że ciało ludzkie było
normatywą, było stałą i usta-
wiczną korektywą wszelkiej
sztuki starożytnej a przedewszystkiem
tej, której momentem szczytowym,
podstawowym jest styl, tj. archi-
tektury. W mierze to nas tak
bardzo nie uderza jak w tym
momencie znowu a contrario
który np. we obrazowej stylizacji
właściwie obrazującego poczucia
stylu gr. w gotyku przystosowym,
mianowicie w przeróbce tegoczesnej
się wprost z architekturą a tą
częścią przeróby która się tyczy
wprost z architekturą która
spotkania wprost architektonicznie
funkcje to są naturalnie
humanizowane podpory czyli
karyatydy. Otóż najdawniejsze

volat nam, znane karjatydy
co prawda z epoki "von" późniéj
pisi po Peryklesie datujące,
mamy na świątyni Erychtejon
w Atenach. Na tem Erychtejon
o którem wiemy że postało do
pewnego punktu podczas wojen
perskich, bardzo wnikające, że
po wojnach perskich wprawdzie
odbywały się liczne ale tylko na
uplisperach starego gmachu i do
którego mamy dwa dokumenta
z roku 409 przed Chr. narodz.,
które nam mówią pisze o tym
prace skończone nie były, otóż
na tem Erychtejon na południowej
części jest mała przybudowa
(mieszcząca jak prosowa tej sali)
wolna, w pojęciu tem co średnie
wieki nazywają loggia tj.
otwarta hala podparta rzeźbiona
kolumnowanymi słupami

83.

czyli rzeźbiona karjatyda
w kształtach pełnych od stóp do
głów postaci kobiecych. To są
najdawniejsze karjatydy i one dają
nam wprost klasyczną miarę
ciała ludzkiego tak jak je znajdu-
jemy w rzeźbach o 100 lat
dawniejszych lub 100 lat wcześniej-
szych, czyli w tutaj ten twórca
architekt nie może nawet pojąć
jak gdyby styl posługujący się
ciałem ludzkiem jakby część archi-
tektoniczną wagi tego ciała
ludzkiego wymagał coś innego jak
tylko jawnego estetycznego wyrażania
swoich własnych stosunków i swoich
kształtów. To jest niezmiernie typowy
przykład, przez to dobrze zapamię-
tać! A więc sprzeniewierzenie funkcyi architektonicznej
Cóż się dzieje w gotyku? Tam przy
słupie, przy filarze jest samym
przez się niezmiernie skombinowanym

<odwijającej pozornie stosującej się do całego stylu mamy tu 6. karyatyd z kształcie ciała kobiecego pełno ubranego i lekko stylizowanych z normalnych zupełnie formach ciała greckiego.>

wznosi się w wysokości mozie
dwu wysokości ludzkich tj. 3½
metra mała konsola i na niéj
stoi statua wolna żadnéj funkcyi
architektonicznéj nie spełniająca
„Selbstzweck" jako czysty postu-
lat piękności (że wyjdę słów Burck-
harda). I cóż? Zamiast że
niema do spełnienia żadnéj
funkcyi zdawałoby się że jest
pierwszym tu warunkiem mozie
Danie normalnych miar i
stosunków ciała ludzkiego, ale
co robi ten stylista i rzeźbiarz?
On daje kostiumy czysto przestawne,
tektonicznie całą fantastyczność tego
długiego płaszcza na wzór i
podobieństwo kolumny. Te
fałdy chowają się, wyostrzają tak
prawie jak (wręby) żłobki słupów, nie,
tylko że nie są miary i stosunki

normalne ale one idą do wysokości
głowy (tj. stosunek długości
ciała ludzkiego do długości głowy)
i jeszcze co więcej, to nie jest
ciało i ono nie o tem bardzo
dobrze że to nie jest ciało.
Tam to nie są zarysy z tych części
fizycznych organicznych nie spełnia
swoich funkcyi anatomicznych.
To nie stoi, te ręce nie mogą i
nie działały, to jest tylko jakby
gdyby typika, abstrakcya, jak
gdybyśmy powiedzieli że człowiek
zamknąwszy swoje oczy albo
z ciemnicy widzenia ujrzawszy
jakiś dziwny twór, powtarza go
sobie w pamięci i mimowoli
go sobie stylizuje. Ręka ta
nie działa, ona tylko podkreśla
psychicznie znaczenie oka
ona nic nie mówi jak gdyby
słowa: zaprawdę, zaprawdę powiadam

wam ~~z~~ tylko to co ta statua powtarza, jest tylko świadectwem potwierdzającym słowa tej statuy, ta rzeźba o kształtach niewornalnych, równa, nieskończenie długa bez zagięcia, żadnego bez modulacyi, bez arderji, podnosi się prosto, podle tak jak statua ramia i w tej głowie samej dopiero mamy całe otwarcie czysto psychiczne, ten wyraz nieskończonego oka, pięcia, błogości wewnętrznej, tego uczucia wyższego (nie tego co my nazywamy nadziemskiem, tego uczucia nadludzkiego, nad-światowego które wynika dopiero ztąd że wszystko co jest cielesne zostało pominięte wyeliminowane jako materya drogą stylizowania. To ~~do~~ przeczy zasadniczo i wskutek tego ~~wamy~~ my prawie

87

kwiatu zupełnie nie widzimy
nie widzimy łodygi ani kielicha
a tylko samą woń czujemy
która gdzieś na górze nieui.
dziale nad kwiatem drzewa
zrobionym z stylizowanym nie,
wiem z jakich materyi falszy.
wych ulepionych, prawdziwa się
zmosi. I to jest ta nadzwy-
czajna typitka duchowa środnich
wieków, że one wiedzą bardzo
dobrze że to nie jest ciało. I
proszę, tensam człowiek może który
to robił, tensam architekt który
daje taki obraz nadludzki,
nie licząc się zupełnie z pojęciami
z psychą ludzką, zostawia nam
kostyki swoje, czynki swoje
gdzie mamy zadziwiające dowody
żywości pojęcia ruchu i typitki
ludzkiej. Więc to nie jest

miéśćoiaDomoś' tak rwanéj prawdy,
tylko to jest pogardzenie mią na
Korzyść, żywiołu, momentu i mego
wyrażnego. –

Jeżeli stajemy przed teką rzeźbą, jeżeli
wzrok ku górze się pomyka powoli
po tych fałdach nie znajdzie
miejsca spoczynku i wzrok idzie
ku górze, kiedy jeżeli to ręka
podniesiona jeżeli dalej, jeżeli
silniéj ten ruch podnosi, jeżeli
widzimy to postacie z tymi rzeźbą,
kimś ciałym szlakiem który się
kładzie jak gdyby był ze spiżu
bez żadnego zagięcia, jeżeli on
idzie ku górze po tych fałdach
jednobarwnych po tej postaci,
zdaje się że mimowolnem stąpi
się coraźnie które ona nam
przedstawia abstrakcyi, którą
my się mijemy z słowić symbol.
a więc symbolicznej, jest to

89

sztuka średniowieczna. I nie
pierwszy raz) w tym nastym
zakresie (w pochodzie swym) (tj.
działa starożytnego i epoki klasycznej
i epoki chrześcijańskiej) nie
pierwszy raz, ale pierwszy raz
wówczas kiedy się zaciemniło nad
sztuką, kiedy ona, zegnąc, że świata
dziennego i pozna w podziemia
i nieuchronnie zadeszym tu powie,
że ten symbol to jest
owoc skondensowanego ogromnie
sposobu myślenia i czucia bez
odpowiednich pomocniczych
środków zmysłowych. W Kata,
Rumbach pierwszy raz tam się
staje pod bardzo silnym agensem
momentu hebrajskiego dla którego
sztuka figuralna nie jest przyjętą
przez. Tam pierwszy raz świadomie
się objawia i świadomie jej niechęć
nie zna. Z chwilą kiedy

90

w katakumb wyświa się ta sztuka
na górę, traci ona ten dziwny
zapach podziemi i zuowu zaczyna
sztukać swego wyrazu w znaczeniu
figuralnym. Zdaje mi się że tak
brak światła i to skupienie, ta
koncentracya myśli jest ogromnie
cennym ekwivalentem słońca.
Cała sztuka północna ma swoją
osobną typikę, do skoncentrowania
myśli Dürera żaden z największych
mistrzów włoskich nie dorósł,
do skoncentrowanej, zamarkowanej,
cej się w jednym punkcie, do
symbolizowanego kształtu myśli,
psychy ludzkiej w małym obrazku
na byle jakim temacie jak to
mamy u Rembrandta żaden z tych
nieskończenie większych mistrzów
południowych nie dorósł.
To jest zarzut, który musi pomiędzy

91

że słońca pojść, musi półwe pano-
wać, żeby ta kondensacya myśli
to wyłączenie wszystkich czynników
zmysłowych do pewnego stopnia
to wejście jak grzyby do duchowego
i mistycznego klasztoru, więzienia,
mogły znaleźć swój osobny wyraz.
Od XIII wieku wzmaga się Tuke
który niewidzialnie prawie jak
grzyby tędy przez długą wojnę,
trwającą aż XV wieku może
świętniejszą jeszcze przez początek
XVI wieku idzie pomiędzy mistykami
przychodzą mistrze którzy pod
względem artystycznym zmysłowego
nie wiem czy będą, mieli równych
ale równych nie mieli sobie i
ta tęcza najpierw barwna bardzo
potem znikająca w środku, zata-
cza ciągle swoje koło, aż
przez dziwny zbieg okoliczności

92

92

i z analogicznych momentów
w ostatnich lat dziesięciołkach
prawie stają się niewidzialną
rzeczą, formy zaczynają się
ledwie znowu zabarwiać i
spadać ku nam i połowa pojęcia
ale połowa (zastrzegam to) tot
pojęcia, które my łączymy ze
słowem secesya, kulminuje z pojęciu z konieczności symbolu,
dania przezy nadludzkiej z celu
skoncentrowania psychy na same
momenta psychiczne. To jest
rzecz zasadnicza.
Symbol o którym najnowsza sztuka
zahacza, cofa się do pojęcia XII wieku
na północy XII wieku. To co się
potem dzieje (przez nie wierzyć
to jest tragiczne) to przejście
gotyku jako jedynego z najwyższych
pomysłów ludzkości do ciemnego
schematu to jest tylko
potwierdzeniem słów Goethego

93 „Es geben sie .....

Ale my o tem nic nowiemy my
mowimy o XIII i XIV wieku który
uczuja skrytaky kurkuc jako
takie a znaja je dobrze, kon-
dencuje cały swoj twórczosc
jedynie na organon albo
raczej na tę część z części
ciała która jest tułowiem,
zwiastunem to lub barankiem
nagrej piersi, na oko, na rękę
następnie. Wzrok i ręka to
jest cała typika symboliki
średniowiecznej i nieznam czy
obok niewątpliwego wpływu
tej niezmysłowej ale nadzmysłowej
sztuki) jeżeli to ma w sobie te
momenta późniejsze (to w sztuce
jest tak ciekawe że ci symbole

94

północy najwyższej dają nam
symbole) tak nie wiem przeczy-
wiście czy oprócz tylu i tylu
momentów historycznych nam
znanych ten jeden ageus
najskrajniejszy o którym mówi,
Ten, ten moment twórczy którego
my nie możemy określić gdzie
on leży z tych ludziach którzy
z tego wszystkiego wytworzyli
gotyk i zdołali wyciągnąć
ekstrakt z tego co natura i
kultura Zwieres na dała, czy to
może przecież nie cofa się
do rasowych północnych momen-
tów. Znaczej czci północ Boga
swego inaczej południe. -
W tej konieczności szukania
kontrastów i rozmiarów na ludzkich
w tem szukaniu najwyższego -
Jeśba jako tego który jest

wcielenie Chrystusowe, bo
przecież ten instynkt widzenia
w rozmiarach nadludzkich prawdy
wego Boga wręcz przeciwnie
jak Grek który go tylko w ludzkiej
postaci chciał widzieć.
Jeżeli sobie możemy wyobrazić
kiedy miasto średniowieczne (na
turalnie teraz tylko po części) kiedy
nagle wśród morza czerwonych
dachów i małych domów wznosił
się we ogromnych kształtach
taki Światowid patrzący się taką
więzą na 4 świata strony z swoim
złotym kolcu, z tą bujającą
wewnątrz rybeńką Chrystusów
z tymi czarnemi oczyma
patrzącemi tymi oczami na
świat, to mówiąc czy w tem
to plus chrześcijaństwo moment
nie jest lepsza połowa tej
rozpitki pogaństwa, czy to

wcale nie ten styl gotycki
nie jest właściwie tym właści-
wym końcem pogańskim.
My znamy takie rzeczy w historyi
sztuki i narody i monumenta
psychiczne które dopiero umiera-
jąc, dają swoje najlepsze i naj-
wyższe życie.
Pójdźmy do Ravenny do tysiącznych
pomników północnych Włoch
tam widzimy nie chwałę ale
śmierć Longobardów i Gotów.
Żyje nie zostały tylko te ostatki
chwały kiedy ta wyższa kultura
pierwotniejszą wciągnęła w siebie
i umarła się zdaje - dlatego mi
ta teorja stworzenia gotyku
przez Normanów na którą mamy
coraz więcej dokumentów
historycznych, jest tak bardzo
bliską. Wmyślmy się w tę

kulturą południową włosko-rzymską,
która ostatecznie gdy stawia północną
wielką, wraz kapituluje zupełnie
na rzecz północy, a contrario
przyjęty na południe przez,
patrzymy się tym razem tak
przeciwnym ale z gruntu, rzeczy
tylko karykaturalnym naśla,
Gowuictwom gotyku które daty
Włochy a zobaczymy to niemu,
żliwości przeniesienia się Południa
i Północy. Tu zaś gdy patrzę na
ten przejrzysty kościół gotycki
niemiecki mi przypominają
się słowa niemieckiego poety
czy ci ludzie (może oni już
byli dawno chrześcijańskimi, ale
łaską Duchową) nie malowali też
go dem stirbt welche sterben
wenn sie lieben." I oni dali
swoją najlepszą cześć swoją

krew serdeczną przekwajać
w tę kulturę chrześcijańską, kończą
i umierają a jáj w tem nic
mogą widzieć nic innego jak to
przeżywione i opokalne można
powiedzieć prawie ogólne dzia,
towe zdanie tych ewn pier,
wiastków z powiek silniejszem
zamarłowaniem pierwiastku
północnego to znaczy pierwiastku
pogańskiego rasowego tubylczego
nie pierwiastku południowego.
Przypuszczamy idąc po tej tężyzny ar
do lat ostatnich. Przez Canadę
120 lat wstecz był inny
nieznany który wyglądał że
ani jotwojczy nowy świat że
ani idąc za Rousseau mając
wielkie pojęcie, pierwotnie jone,
szczęście, szczęście to jest wielkim
poetą, da dla ludzkości całej

99 (nie dla extrowicka) nowe Drogi
„ jiżeli worać w Zbójcach:
„ Pfuj.....

99 Jeżeli Morina staje i mówi:
„ der erste Jurist war...

a Fiesco: „Ich bin.....

a potem mówi: „Sire gebt uns
Gedankenfreiheit".

Dziś po 120 latach i to jest
ten powód tego zwątpienia
tego głębokiego smutku (który) przy
końcu XIX wieku tak powszechnie
ogarnął tych którzy z miłością

swojéj jéżrze żyli w tych ïde-
ałach i w nie wierzyli, którzy
przy końcu XIX wieku przekonali
się ostatecznie że nic nie można
wyratować ludzkości jako takiéj.
Rozumiéli nie wiem czy to jéżrze
wiérzał czy był jednym z pierwszych
którzy widzieli, że powiedział: „on
zmienia tylko pana".
Więc chcieli wyratować człowieka - ale był
jeden który chciał siebie samego wyratować
z potopu tj. Nietzsche - więc ratować
człowieka = Dać jego absolut i stał
powstaje sztuka która w swoich
momentach pierwotnych staje się
antispołeczną przeciwaz całéj dzie-
dzicznéj kulturze, przemiatáu co
historya Dała, sztuka Wagnera i
Böcklina. Ona nie zna tego
co z kultury wyrosło, ona to negujé,
tj. Zajest inny świat = trzeba stworzyć.

101.

Kultura była katastrofą, kultura która ma, na oku całe społeczeństwa, nie jednego człowieka to nie jest mój świat, ja go nie rozumiem więcej. W tém za zarodki w sztuce tego, czego owoce zbiera sztuka 10tko lat ostatnich.

Ta droga cofa się ta cała tyrolka artystyczna do Wagnera i Böcklina. Stoki prowadzą mimo, przez mimo jeszcze stali inni sterujący statek przeciw do którego jeszcze przejdę. —

102

Wyśtrad 14 dnia 17/12. 1901.

Zadaniem sztuki wszelkiej przeszłości ludzkiego ta
przeróbka starożytna tak swoiście rozpowszechniona
u tak zachodnich tych egzemplarzach w środkowej
Europie ludzkiego ta potem przeróbka z końcem XVIII i po-
czątkiem XIX wielka nie wprzyjęła na odrodzenie,
odrodzenie, renergizowanie pewnej stylowego i
jako powód jedyny wskazałem że ta przeróbka
starożytna sama przez się w naturze, a pro-
wadzą swoim nie jest tak silnie stylową
nie wychodzi z nas procesu stylowego tak
strającego, wyłączającego prawie żywą plasty-
czną postać ludzką, jak ta najbardziej stylowa
optyka morze jedynie nam pewne strajny
wyłączenie tylko stylowe, jak gotyk, że
ona więc w całej swej własności duchowej
tego pierwiastka ludzkiego mógł działać na
przeobrażenie tych momentów w sobie nie
miała. Wskazałem na to że ta przeróbka średnio-
wieczna przy całej swej zależności i
postępowości dla architektury ma
powiedzieć pochodnię ziemną albo po-
względem temperatury przynajmniej obojętną
w całym swym oddziale a tylko wzrok ku górze
że tak jak ta pochodnia ma i ona ten

symbol ten pneumocent psychiczny który
wyraża się w jakiej tendencji, wskazałem
wreszcie na to, że ten symbol jako dziecko
późniejszej nocy i, przeważnie na południu
w tym okresie w późniejszem świetle nie być
znany, jak ten cały ład symboliczny
który leżał przecież głęboko, którego korzenie
były głęboko w sztuce, a cały sposób myślenia
średnich wieków wpuszczone w sztuce własnej
i to u Giotta przy dotychczasowym przychodzą
wszystkiej do najbardziej ludzkiej, gdzie ten
symbol jest do pewnego stopnia tylko
dodatkiem, ostatniem wyrazem już do późniejszej
przynajmniej wiernym i całą dawniejszej postaci
ludzkiej tak samo jak, jej mamy u Dantego.
Wskazałem Dalej że od tego symbolu do gotyku
rzuca się wielki łuk aż do ostatnich
dziesiątków lat) piątych wieków i że dopiero ludzi
przychodzą naruszali pozornie w oczach historyka
już tak odmienne jak tylko mogą być
późniejsze zdarzenie na tym punkcie że jest
dążenie" jawna lub przynajmniej instynktowne
wzniesienia się w pewną nadludzką siłę, z pewnym
świadomym albo nieświadomym oporem
jakiejś przeciw ..... momentowi,

105

stwarzają się wtedy warunki analogiczne dla
wytworzenia symbolu. —

Teraz należy to przejście szczegółowo; muszę teraz
wskazać na to, jak przebiegnie teraz ciągła
w tej płaszczyźnie ku górze ta linia od archi-
tektury do sztuki wolnej. Wskazałem
w przedostatnim wykładzie że tym momentem
dzielącym jest przekroj, wskazałem na te
główne różnice między przekrojem świątyni
gotyckiej a przekrojem starożytnej, a teraz idę o
krok dalej. Przekrój jest przecież jak
długo ona jest wierna swojej naturze — z wyjątkiem
tych nielicznych i zaiste nie bardzo szczęśli-
wych chwil kiedy wybrzeża pupelnić przez
twojej" szczególnej myśli twórczej albo wybra-
czać chciała — jest on dwa punkty albo
zawdzięcza od architektury, albo musi do pewnego
stopnia moment główny jej, podstawowy rozpo-
biegu dzieła przestrzennego tworzenia tj. moment
pionowy, moment ciążenia i podparcia prze-
nieść" do swojej sztuki. Jeżeli to dwa
punkty zwarzymy to musimy przyznać
z góry że to co się zgólnie nazywa twórczą
wyobraźnią wolna pod względem formalnym ona
w przekroju paralelnej nie może nie jest.

A więc mamy tu dwa momenta do zważenia.
Jeden: „zawiśnie“ przekłady od tektoniki, drugi „zawiśnie“ jéj od momentu późniejszego to znaczy od materyału. I tu cofnijmy się do stosunku w świecie starożytnym.
Dwa momenta architektoniczne mamy głównie które były kolebką, przekłady z których ona się zrodziła, z których ona dalej rozwijając się doszła do środków najwyższych dzieł, oba najściślej złączone z architektura do pewnego stopnia z niéj wynikające tak formalnie jak soki z owocu tj: najpierw ten przezyt sześcienny ten równoramienny szeroko rozwarty trójkąt którzy nad wejściem się wznosi z tą podstawą szeroką i długą u dołu z tym małym trójkątem szczytem z bardzo rozwartym kątem przeciwległym to jest jeden moment a drugi to są metopy i fryzy. Ten pozwalający pas budowy ten długi pas który powtarza ponad podporami albo murem oraz poniżej dachu to metopy a fryzy to pojedyncze kwadraty przerywane pasami kamiennych zwykle podpór. Jeżeli teraz (co jest dziwne) popatrzymy się na same formy (abstrahując zupełnie od treści) tych postaci, które nam starożytność w dziełach pozostawia

jźrzych wzdłuż do mùzeów północy, drugich
stojących jèzcze w Grecyi, pochodzących ze
sprzętu drugich pochodzących z Fryzów albo
metop, tak widzimy w jèdnej i drugiej
grupie tę zasadniczo odmienną typikę form.
Kiedy w jèdnej mamy postać która z kolan,
czułości, z natury mającą w którem się znajduje
wkładają się wkomponowują się do form
trójkąta a więc z pionową stojącą postacią
w środku która jest tem centrem, i
centralizującym punktem dla całej kompozycyi
z postaciami ten, niéj powoli się nagłuszają-
cemi aż do postaci leżącéj na ziemi, tak
w grupie fryzów i metopy mamy przede
wszystkiem moment poziomy, przechodzący
rozpełnie przez całą kompozycyą, silnie zaznacz-
wany w tą różnicę że w fryzie mamy téż
niepreruwany ciąg długiéj linii a więc tem,
samem moment po prostu wypełniający poziom
od artysty kompozycyę jednolinijną idącą
niepreruwanie, w metopach kompozycyę
z momentu poziomo ale i pionowo zarazem
będącą, niejako hiżmanipowanym kwadratem.
Weźmy przykłady: np metopa Atlasa znaj-
dująca się dziś w British Museum (niewiązana
może jak ten stał) przedstawia nam postać
powaloną na ziemi poziomo, nad nim

stojącą postać rzeźbiarza atlasa który
dźwiga ten wielki ciężar. Abstrahując więc od
postaci, redukując całą rzecz do form geometry-
cznych, otrzymujemy jedną linię poziomą, drugą
pionową, więc po prostu powtórzenie momentu
kwadratowego. —

A teraz weźmy przykład tej samej formy z Parte-
nonu. Mamy tam ten długi nieprzerwany
motyw pionowy jednej nie falującej nie-
przerywającej się linii, mamy ten wielki
rytmiczny jźdźca. Najpierw jak się patrzy-
my zdaleka, widzimy jedną nieprzerwaną
linię przednich nóg i brzuchów końskich.
To nam daje przecięcie, jak gdyby po
prostu środkową paralelną z połowie wyso-
kości całego przykładu linię, która się łączy,
rzuje w sposób gwałtowny przez ten ruch
przez tę jednokierunkową kompozycję idącą
prawie jak gdyby skrzaża w górnej wysokości
od dołu i góry. A więc widzimy tu kompo-
zycję bardzo ujętą tylko humanizowaną
albo organizowaną i przecięciem na
moment żywy momentu tektonicznego
który ją pupelnie warunkuje. Weźmy na
tym samym przykładzie moment inny np. postaci
kobiety podającej sobie wzajemnie pochłoń.

Przez ten moment podawania i odbierania
przez ten moment przestawiony wyciągnięty
ręk, tej osoby która ciągnie się od ramienia
do ramienia, mamy tensam motyw poziomy
który może z pewną siłą tu zaowoc
mieć akcentowany, gdzie więc przez te
falowanie i wibrowanie tych falowań-
sukien (jak tam przez ruch tych Kobiet)
uwidocznia i wyraża świadczy że ja wiem
że to jest fryz i fryz tylko taką kompozycję
ruchu. To nie jest więzień to czuję
tylko to czuję wolny człowiek który z tym
stylem, razem się rodzi, dlatego wolny człowiek,
że ta przeróbka nie jest wynikiem, dodatkiem
uzupełnieniem tej przeróby, nie jest jej
humanizowaniem ale on razem z tą przeróbą
się rodzi i to można powiedzieć że ta
przeróbka starożytna rodzi się formalnie z całego
technologii i naodwrót technika ta rodzi
się w całości przeróby. Ta monada, ta
komórka organizmu całego jest typ człowieka
jak miara człowieka z której dopiero
matematyka technologii starożytna (bo to
ono nawzajem razem) abstrahuje pojęcie liczb.
i działań. Więc to wszystko na wskroś orga-
niczna i absolutnie żadnej - żyjąca

i czy to jest nawet najbardziej abstrakcyjne czy to jest linearne od Danè linij, tymi czy dorzyckiej czy jońskiej, czy to jest zupełnie płynna, przeźroczysta ~~i kazdym razie widziany~~ (czy jako schemat, czy jako wzór) oczi miary i stosunek a każdym razie przetrzyga miara i stosunek ciała ludzkiego i tu i tam. —

Nawiasowo dodam że i malarstwo ołarzowe — o którem już mamy wspaniałomiejskie pojęcia ale o ile sądzić można po tem co wiemy od pisarzy i po tem co nam zostało, i to malarstwo całe jest również tektoniczne, stylowe nie przez styl tektoniki ale tylko przez siebie samo, przez postać ludzką która tu jest tym momentem twórczym i nadrzędnym. Czy rzeźba otaczająca zwłaszcza malarstwo a tym samem wolnym jak my ją nazywamy (o to właśnie jest spór) jako obraz plastyczny, twórczy bez adresu, bez najmniejszej świadomości czyjś on własności będzie, ten obraz bez ramowienia bez przeznaczenia, ja z tej opraw nie mam zabrać głosu, uczucie mi mówi i bezwątpienia bardzo poważne zabytki przechowane mówią nam że zaczęło się. Pisarze mówią nam wyraźnie o obrazach malowanych

109

czy na desce czy na płycie, ale ta deska,
ta płyta prawdopodobnie była całości inte-
gralną częścią całości tektonicznej. To
co nam pozostało jak freski pompejańskie
i wazy, przed którymi stoją tracimy
poczucie jak zdawnej obcej sztuki (vor
Kleinkünst), nam się to wydaje jak gdyby
objawienie najwyższego geniuszu otocz-
wającego organizm żywy ale widziany
z odwrotnej strony linety, nieskończenie
zmniejszony, te wszystkie widoki nam
jasno, że ta sztuka tektoniczna będzie, była
wolną. To nie była zawisłość od archi-
tektury, to był związek z nią stały i
nierozerwalny. Jako malarstwo jest ono
warunkowane kształtem i momentem
ściany, nie dowolnym, a więc pewne
momenta które z góry mają swoje tło, swą
wielką perspektywę (bo na tym punkcie byli
starożytni mistrzowie) i swą
tektonikę osób, postaci, stosujące się do
otoczenia. W wyższym stopniu naturalnie
tyczy się to związku malarstwa wazowego
gdzie ono wprost ogranicza się do pewnego
pasa który jeśli rozłożymy otrzymamy
tylko zawinięty fryz. A więc widzimy

że jest prawdopodobieństwem jak wosi 95:100. że rolnego malarstwa bez związku z rzeźbami tektonicznymi starożytna sztuka nie znała i nie potrzebowała, bo to malarstwo z związku tektonicznym było z nagrym sercu rolnem, ponieważ ono nie należało od tektoniki tylko z nią się wiązało prawie wprost, równocześnie z nią wyrastało.—

W IV. wieku widzieliśmy te procesy zaczynają się układać trochę odmiennie i z tej zawiłości tektonicznej stylowej zostaje tylko jedna mała powietrzny wosk 1/4 części tj: stanowisko. (tj. miejsce gdzie ta statua, gdzie ten pomnik musiał stać.)

Rzeźba w XIX w. liczyła się albo kombinowała procesy tak jak kombinuje malarz. Jest obraz nie odpowiadający z jego pracy, więc jest pracą tego który ten obraz posiada, albo kościoła gdzie ten obraz ma być umieszczony, żeby go mniej więcej w odpowiednim miejscu umieścić. Tak tworzyli i w XIX w. rzeźbiarze. Wówczas albo kiedy rzeźba w 3/4 tych częściach oprócz biustu woskiem powietrzni prawie w całości tylko z góry dla pewnego

113

przeznaczonego miejsca była trudzona
tak ten artysta tworzył swe z pracowni
swojéj dla innego punktu widzenia tylko
dla realnego. Zupełnie inaczéj była
dwoprowa statuja która miała być wyso.
ko umieszczona, inaczéj ta która miała
być na przewałtor, inaczéj ta która miała być
w jasnem lub ciemnem miejscu.
Weźmy tylko np. statuy albo busty
Donatella albo . . . .

112

Weźmy jéjo Dawida
tj. ten fryz tańczących
który teraz jest w muzeum narodowe
we Florencyi a pierwotnie był w kate.
drze florentyńskiéj; tak widzimy dziś
stojąc pod w obec tych roczy że ostatecznie
on miał inny punkt widzenia że
np. powinne górne części jak brwi,
nos, o wiele znacznie plastyczniéj są
wyrobione dlatego że one miały być z dołu
widziane. Taki typ postaci umieszczonych
na przedstawienie budynku był o wiele
prostszy, jakbym powiedział po prostu
freskowany z wielkich konturach

w przeciwstawieniu do tych postaci
które miały wewnątrz stać. Cały ruch
być dabelko bardziej zamarkowany, była
mniej więcej różnica taka jak między
wystawieniem Dramatu Sofoklesa w dawnym
teatrze greckim z ogromnemi maskami
gdzie tysiące i tysiące na dalekim oddaleniu
miały (widzieć), a wystawieniem Sofoklesa
np. dziś (ja jestem widziałem to w tym małym
dawnym Burgu wiedeńskim gdzie 800. osób
ledwo się mieściło), gdzie mimika była
wchodzić w detajle gry, niuanki, gry
oczyma przez to miniatura się otrzymać
w wielkich kontурach, jaskrawych
barwach, szatach które tylko dają wielkie
kontraposty figury, kontraposty ruchów.
Dramat grecki cały z tego punktu widzenia
zupełnie inaczej mam się tłumaczy. ——
A więc został mam się jedno ten moment
zależności od stanowiska, moment który
do pewnego stopnia punktu przecież takie
rzeźbie gotyckiej być zmarły, bo przecież
tą Drogą zdaniem mojem należy robić
tłumaczyć że przeciwnie z Niemiec
gdzie ten gotyk ma ten pęd z góry o
wiele silniejszy, gdzie mój statua

przeciętnie o wiele wyżej niż we francuskich kościołach stała, ta statua idzie prosto pode wzwelnie do góry i nagle sama głowa zakrzywia się jakby była widna, teraz stopy nie stoją tylko one się unoszą na podnóżku ~~w formie~~ na boku. pochyłego trójkąta, jakby ta stopa była widziana, jakby plac był zaznaczony. To jest jasno. Drugi moment z którym rzeźba będzie się musiała liczyć jak długo będzie istnieć to jest moment materyału to jest moment pionowego ciążenia. Naturalnie jeżeli sobie pomyślimy abstrakcyjne ciążenia jako trójkąt, tak z tenaas mogli byśmy dać proporcje rzeźby z bardzo abstrakcyjnych kostiumach. Powiedzieć jednak z rzeźbach figuralnych wyjście poza pion grozi bardzo fatalnie, weźmy ta statua w swoich zamierzonych ruchach, z koniecznością potrzeba, z zamiarze (statua stałego) z tym momentem liczyć się musi zawsze i stałego całą bryłka statuy zwłaszcza jeżeli postać ta jest tensamem jak zaznaczono po prostu statyka i z tego punktu jak widzimy

że mimowoli wraca pojęcie grupy
jako: ona nie jest bardzo ścieśnioną
w motyw trójkąta. Mamy tego przykład
na grupie Laokoonta, bardzo typowej
mamy moment kwadratu, a w tych
grupach moment rozwartego trójkąta,
wyjątkowo tylko ~~to~~ mamy grupy ściśle
skombinowane jak te dawne tercy
grazye które miały potem rozbrzygający
wpływ na ukształtowanie ciała ludzkiego
w renesansie. Chciałbym to na jednej,
dwóch ~~mokazać~~ pokazać na dwa ważne przykłady,
Jeden jest na tę historyę pomnika
konnego Lodovica Sforzy który zaczął
około r. 1483 Leonardo da Vinci w Medyo-
lanie a ~~nie skończył~~ odlewec gipso-
wym w r. 1499. który uciekał przed Francu-
zami; a który ta cała świetność Sforzów
się skończyła.
Obok tylu i tylu momentów artystycznych
które się w tym motywem otaczają
najściślej Egera (a w które tu wchodzić
nie mogę) wpływa na głowę prawdaw
tego kilkunastoletniego procesu od

momentu konia skaczącego, ~~się~~, opiera,
jącego się tylko na przednich nogach
do momentu konia idącego stępem
wcześ opartego na dwu względnie tyl
nogach, wpływa na to głównie moment
statyki, bo przy koniu skaczącym
jak go Leonardo zamierzał pierwotnie
jak przed nim, zamierzał pisarz widać
mu się Tailojoto musi być
moment podparcia, którym Leonardo
szukał w najrozmaitszy sposób, przez
dłuższy czas przez moment postaci
ludzkiej trzymającej się tarczy przez którą
koń skoczy. Naturalnie toby przeniósł
z punktu statyki rozwiązało zupełnie
nie rozwiązałoby zupełnie z punktu
idealnej jego twórczości, chociaż on
rozumiał bardzo dobrze że ta postać
pod. koniem podciągałaby po prostu
uwagę i ta przez nią łaby daleko więcej
poziomu cyrkowej produkcji, jak te
wszystkie pomniki XVIII wiekiem, nie
idealnego planu od ludzkiej i zwie-
rzęcej postaci. To jest jeden przykład.

117.

Drugi przykład jest może jeszcze bardziej
interesujący, ponieważ jest zaczerpnięty
z całości działalności człowieka który
może najstraszniej ze wszystkich
wybitnych rzeźbiarzy szukał dróg
albo raczej wybiegów, ażeby omamić,
oszukać wieczne prawa przyrody
i ciężenia tj. Berniniego. Za panowania
Alexandra VII znaleźli Dominikanie
w ogrodzie swoim w Rzymie przy
placu della Minerva mały egipski
obelisk i chodziło o to aby go odsłonić,
dnio na placu umieścić. Postawili
ten obelisk ale
go na tym placu ale otoczonym małymi domkami
otaczał on się biednym i nędznym
więc Alexander VII polecił Berniniemu
stworzenie postumentu do tego obelisku.
Bernini ze swoją niezrównaną fugą
opuścił najważniejszych momentów,
i wpada nieszczęście na rzeczy które
jako pomysły są najciekawsze
pod względem igrania z formą.
Próbował naprzód nad małemi dziećmi

potem wydało mu się nieco ponure,
dwie rzeby malutkie dzieci dźwigały
obelisk, potem dał dwie allegoryczne
postacie które też odrzucił, potem
wpadł na pomysł dał dwu jeńców
nagich którzy plecami obócem do
siebie na tym dole wypukłym postumencie
siedzą i wzięli na barki ten obelisk
dźwigając go powoli do góry co
zamarłowuje artystę tak, że jeden
go dźwignął wyżej i ten obelisk
przechylił się, on stoi krzywo. Są
dobre projekta. Skały przecudne,
nagi człowiek bierze ten obelisk
i dźwiga go aby postawić go na
skałę. Ogólnie więc jest ta chęć
uniesienia momentu pierwszego i
ostatecznie kiedy ta fantazja wystrzeliła
wszystkie swe fajerwerki wraca on
do bardzo dziwnego pomysłu. Jest sam
Bernini (może ze współudziałem
papieża) wraca może jeszcze raz
w całej swej działalności do pomysłów
XVw. i wertuje tę księgę (która jest
może najciekawszym pomnikiem

XV. wieku) wertuje .....

która wyszła w r. 1499. i w tym fanta-
stycznym romansie znajduje pomysł
czy może wychodzący rzeczywiście ze
Wschodu (bo Colonna) był na Wschodzie,
czy może tylko prosty z jego fantazyi
nasyconej momentami wschodniemi,
mianowicie słonia który nieruchomo
stoi i na grzbiecie swoim ten obelisk
dźwiga. "Post tot discrimina
rerum powstaje ten prosty stolik
ten postument który jest do dzisiaj

119

Wykład z dnia 18/12 1901.

Mówiłem wczoraj o zależności z zakresie sztuki środkowiecznej rzeźby od tektoniki, o jej związku z tektoniką, z zakresie sztuki starożytnej, mówiłem następnie jak to wcześnie, dwa momenta, zasadnicze nie dozwalają wypadkowi się rzeźbie pod względem tematu z malarstwem, sztuk zdobniczą, w ogóle, że tymi dwoma momentami, tym pewnym stosunkom (żeby mówić najdelikatniej) tekst do tektoniki, tak a następnie dojdziemy się zwięźle momentem materyału, jego cały zakres rzeźby, tego jej tematu i przedmiotu jest ściśle ograniczony, że tam tem wkomponowaniem z momenta tektoniczne, dalej tą zależnością od momentu płaszczyznowego wielokrotność tematu, rozmaitość projekcji momentu szczególnie pod względem rozszerzenia go na rozmaite postacie jest bardzo ograniczony. Ale to

120

ideału twórczego czyli realnej rzeczywistości w najwyższem tego słowa pojęciu nie wyłącza ale właśnie wiąże to pojęcie w siebie. Przez to dobrze odróżnić i tutaj z tym momentem w ciągu wykładów o sztuce XIX w. będziemy mieli ciągle do czynienia, że jest zasadnicza i wielka różnica między kompozycyą formalną i symfonią, rozluźnieniem, rozdzieleniem na różne postacie i twórczością wolną. Te rzeczy mają się do siebie tak, jak wolność bytowania i wolny ruch. Te rzeczy stoją z XIX w. zwłaszcza tego pierwszego pojęcia gdyż sposób powiązania były zupełnie ze sobą i zdrowo się przeżkadzają. Autorzy dają kompozycyę rozluźnioną, mają rozbitą na pojedyncze momenta bez symfonicznego punktu skupienia, a zgoła nie z nim. A często to i wskutek tego bez symfonicznego punktu skupienia

że ten dał sztukę wolną ciekawą, wiszącą, która wyrywa się z pod rzekomego jarzma architektury. Ideał, że my tego słowa nie możemy tłumaczyć, żeby ono było pięknem jak wyszarzana i wytarzana po najrozmaitszych rynsztokach, fałszywych ~~x~~ toastach, notatkach dziennikarskich, my tego słowa koniecznie ta potrzebujemy powiedzieć, żeby ostatecznie daje pojęcie najbardziej do rzystkim biegłe tego co jest punctum saliens tutaj, tj. myśli twórczej opanowującej przedmiot tj. myśli twórczej estetycznej opanowującej realny temat, to znaczy przewaga strony Duchowej nad stroną zmysłową. I im bardziej ta wzrasta liczy się ze stroną zmysłową tektoniczną tem silniej ona (widzimy to u najwyższych twórców znanych

172

ory miexuanych nam z naroiska
przedstawia, przetapia się na
momenta idealne i tutaj - to moie
się wyda dziwnem, że ta, wzorka która
wtaśnie nie łączka tego pierwo-
rodnego swego pomiędzy tymi
przeciwnościami, nie łączka samego
i świadego przyczynia się do
materyału, który nie łączka
momentu pierwotnego, że ta
Data, nam w starożytności dała
wielkiemi XV i XVI wiekowi i daje
nam dziś znowu najwyższe
twory swoje, przeba temu samemu
jedni jiri pomiędzy tymi że pierwotna
to znowu jednopostaciowa i
jednopostaciowa, bo w ten sposób
w tej jednej postaci kulminuje
się i zbiega się wrażenie całości.
Niema bohatera w sensie dramatu
tak jak to zawiera np. melodramat
albo przeróbka XIX wieku, środka
grupy, ale jest postać jedna

transsubstancyacya najkompletniej
sza ilmysłu twórczego która nie
negację wszystkiej, coby dokład
niej było, ale nic obok niebyć
nieznu. I nigdy chyba to
wybitniej przetłumaczone na
monumenta malarskie, nie ujawniło
się to przekonanie tego apostecio,
wania wszystkich
czynników świata wyobr i jakiej
postaci jako przenikające do ideału
jako i portrecie

To ciekawe że jeden z najwyższych
przedstawicieli świata Leonardo da
Vinci który przychodzi do
momentu malarskiego z tem wy,
obrażeniem portret pojmuje.
Ale wśród postaci jedna, otoczenie,
grupa mimowoli rozdziera lub
przynajmniej rozdrabnia to
wrażenie. Chyba bezpośredniego śmiertka
na to co ta mówić nie, uwagę
powstaje, jako jeśli przymotam

w pamięci Stanisława Dawida
Michała Anioła. Tak jak on
stoi wyczekując Golgáta, nie jako
zwycięzca albo ideał Dawida ~~ideał~~,
~~widzącego~~ niczyjego, ale w pod-
nym czynie jest on w pojęciu
realnem historycznem potężną grupą.
I Papież nad tą bardzo wiele
brzeźbiarzy z XVIII lub XIX wieku
ktoby nie byli wpatrzeni na ten
ogromny pomysł postawienia
po drugiej stronie bramy
miejskiego, rotunda florentyńskiego
naciągającego na niego Golgáta.
W ten sposób przed tą fasadą
przeciwległą się rozwinęła, mamy
obraz historyczny przedstawiony
w marmurze.
Ta Dawid nam uwidi absolutnie
wszystko, to jest postać Golgáta
którą widzimy z tym ruchu
Dawida oczekującego go. Nam
też zupełnie nie chodzi o to

i w tej postaci jedynej wyłącznej
ze wszech stron wyrobionej a nie
scentralizowanej; jak najsilniej
objawia się to całe historyczne
zajście. To nazywa się transsub-
stancyacyą, plastyczną przemianą
momentu historycznego, opowieści,
nie całej treści w jednej postaci.
Przychodzi ta wielka potęga twórcza
osobisto twórcza Michał Anioł
i robi z niej potrzebie otoczenia
ideałów i sztuki rzeźbiarz wolny.
Wolny teraz od przykład ze sztuki
starożytnej. Stojący Apollonius,
ucz z Watykanu jest do
pewnego stopnia ekwiwalentem
Dawida w świecie starożytnym.
Jest moment siedzenia (z sztuce
starożytnej barwa powrechny)
ostabia' to wiadomo: „Moment
piękny z ten sposób rzeźbiony
daje postać ludzką i ciało

linjkiem, które za jest tym
czarnym punktem tejaz
punktem centralnym, dają nam
moment, zawistości większego
zaroumaluiejnego porozstuego uja.
wienia swojej siły. Człowiek
stojący to porozjęcie setnych i
miliónowych ruchów, tam się
objawia on w pełni posiadania
swoich sił. Grupa zamitych
wzajemnie osób od siebie piekli
nie rozprara to ~~drzewa~~ rozdiela
wrażenie. Ale jest dziwny
moment przejściowy, moment
kompozycyi dwupostaciowych
do których my bysmy chcieli pojść
cia grupy z tem rozyskiem
znaczenia nie przyjęczyli. Kilka
takich absolutnie nie pierwszych
pod względem znaczenia innego
dworów czytelnika wydała. I tu
jako jeden ciekawy moment

te wszystkie kompozycje Tiepolowskie mamy najbliższy związek pozycji, czyny między jednaą postacią a drugą przy zasadniczym i zupełnie kontrastującym fizycznym. Grupa, zwycięzca z pozadanym u stóp w starożytnym znaczeniu Watykanie oto jeden moment, Pieta Michała Anioła, Matka Boska ze zmarłym Chrystusem na łonie, Zwycięzca Michała Anioła, ten dumny nadludzki wtajemniczenie ze tą odrzuconą głową u którego stóp ofiara tarza się i zginie pod jego kolanem jest pewien dekoracyjny z którym jego umysł pewnie nie mógł nic na co czy wienia, ~~Dante~~ i. Poeta i geniusz Rodina, potem ta grupa (jeżeli ją tak nazwać wolno) te myśli na publicznosć znane

różnicę Rodena, ale kilka momentów wielkiej twórczości której najściślej jak najbliżej jest ze sobą pod względem wspólnego mianownika estetycznego należą. My tu nie upraszamy tak zwanej historji ani archeologji, my tu upraszamy sztukę żywą na której Anakxiomenes i wszystkie prośby Rodena zdają się spółczesne bo późniejszy czasów próba nie zna. Dalsze rozróżnienie tego albo przynajmniej drugiego typu to jest w stosunku z tem do pewnego stopnia to jest wyjęcie dwu momentów organicznych ludzkich ze kwiecenia, zwierzęcych między sobą, ale bierze z tym samem że jeden absolutnie przeważa, typ jeźdźca. Ten wielki estetyczny problem stosunku którego

11

chodził renesans 100 lat, a
który średnio wielki próbowały
kilkakrotnie i na północy i na
południu, ale ostatecznie przegry-
wały z możności oddania go,
ponieważ one a priori przegry-
wały z momentu przyjęcia
organizmu, ten moment może
nam dać najbardziej charakterys-
tyczne przykłady tej drugiej
części drugiego.....
Gdy przychodzi moment grecki
tak przeżywiście liczba dzieł sztuki
absolutnie zupełnie wolnej
jest tak minimalna tutaj
że niewiem czy poza kilkoma
grupami starożytnemi z których
jeszcze par chwilowym powtórzeń
grupę trzech Gracyi które prześci-
wie są tylko postacią jedną,
czy czasy nowożytne znały w ogóle
przykład inny. Mamy przeży
przeżyciu jak najbliżej

przedstawia, mówimy Chrystusa i
Tomasza Verrocchia przedstawiają
jak Leonarda da Vinci. (z powrotem)
To jest przez silnie selektywnie
warunkowane, tak myśl i typo,
którego punktu widzenia przemawiamy.
I tu pojawienie jednostkowości które
to dzieło bezosobiste robi wszystkie
Verrocchio, (twórca pomiędzy)
tym, że on tego Tomasza z ma,
swych oczu jako indywidualnie
absolutnie ustina. To nie jest
Chrystus z uczniem znaczy to
jest zamarkowane ludzie i to
jest tak dziwnie skatalogowane i tych
rzeczywiście prawie zamarkowanych
postaci pisania tego, to Tomasz
odwraca się, jest tak aby go
nie indywidualizować jest właśnie
zamaskowany tym przezroczystym
wygląda tylko jedna ręka która
z dziwnie potężnym gestem

131

wskazuje na rany Chrystusa.
Więc widzicie z całego Tomasza
został tylko gest, on jest tylko
humanizacją gestu nic więcej ii
to jest tylko grupa do której
jest dodatkowa postać pasuje,
jego ten gest.
Grupa tych dwu postaci lub trzech
postaci spółrzędnych, jednym
aspektem przyszłych jest jej
w sztuce starożytnej wiernymi
wcale prawda, a nawet wiary ze
swoją np. grupa Laokoona przedstawia wielką
siłę, gdzie bardzo starożytnego, tak
tutaj jej Tycjanowi Sekstusowa,
jej" moment pasadowy tej"
kompozycji tj. z jednej strony
widzenie jest proste ale zbyt
jasnem tak że tego osobno
stwierdzenie nie potrzeba. Te
prawy mówią się z jest tego

zakresu typowego działania które
jest najwyższym absolutnym tylko
warunkiem bezwzględnej twórczości
kreacji i prochorza w momencie
przedstawienia, dramatyzacji, sceny
i kulisy. Na scenie formalnie
jak grzyby dla wizja przy samej
rampie przedstawia się tutaj cała
grupa. To jest akcja której
treść co najmniej ma tyleż
wagę jeżeli nie większą jak
absolutna forma. Ona oddaje
stawny ustęp Virgilego. Ona
zacerpuje z treści mniej lub
więcej odległej, ale ona nie wyrwa
z tych nierozerwalnych form absolu-
tnej twórczości. To jest jedna
wielka różnica. Teraz wielka
z pewnością i przychodzi
genjalna intuicja kończącego się
~~wieku~~ gotyku z którą już w pro-
bliżu przewidująca nowy czas
postać Stwosza (gdyby tylko

poczyna) poczynający) nie jest
inna jak ta. Ona oddaje nam
momenta czy jakieś czy tęsknoty
ona jest także cierpienia z tęsk i
ona jest także plastycznym dramatem,
tam, ona nie jest sztuką absolutnie
w sobie zamkniętą, absolutnie
niezależną. Jak to postawienie
kompozycyjne w dekoracyjnych
ramach płótna składanego już
tematycznie pokazuje nam
jak bardzo ta sztuka jest z całą
swoją wielkością zależna, nie
idąca czysto za ostatecznym
impulsem. —

Rozpatrzmy teraz (przez kogo to
pewnym przekonaniu lub)
pewny co przewaga przedmiotu
nad formą i kiedy teraz przesu-
niemy wypadki kończącego się
XVIII stulecia i poczynającego się
XIX-tego jaki znajdujemy stan?

Wybrałem ja' Wilhelm Krolewic ze XVII
i XVIII wiek. znac taka sztuke z tą
croną między soba, znac tez
Kompilacyą Lekkomitki z malarstwem
i rzeźba wychodzącą z pierwego pochodzącą
olyborego, ale tak z całości biorąc
rzecz cu tej że to było pierwsze
rzeźbienie w porcelanie XVIII wieku
tak w tej sztuce wychodzącej z pra-
cowni Busche byłby to nie
brzy Grecye ale raczej bajka
kulkajska która tam tez rzeźba.
To sztuka zupełnie lekka, sobie
równa, rewolucyjna, niezależnie
cała w sobie, ale sztuka która
dopiero gdy dotąd do kruchego
materyału porcelany, wtaśnie
znalazła właściwy swój byt. A zresz
sztuka która z nowe czasem
tworzyła pomnikami przeszły
wielkie, dążyła raczej pinsel do
przeszły małej i do momentu

dekoratywnego. Gdy przychodzi
rewolucya, gdy w tej wielkiej
rewolucyi ucierpiéw Republiki
Tamuj się te płótna klatki rococo,
buduje się nowy świat i wystąpuje
człowiek który w sztuce ogólnej
odgrywa rolę wielką zarówno
w szczęściu i dobrobycie, późniéj
cześnie analogiczne jak Aleksander
Wielki. Jakym w tej całej sztuce
historyi obraz 90 tych lat XVIII
wieku do kongresu wiedeńskiego,
rad wyłączyć jeden cały wiek
dzieł którebym pestanił pod
tytułem Napoleonizmu.
To jest zupełnie nowy sposób
widzenia, nowe momenta wydają
się ważne na zupełnie inne
rzeczy zwraca się uwagę ludzką.
Niestychane fakta dzieją się
nagle na granicy tego kraju

który cały świat wielbił i czcił
jako najwyższy wzór, wydoli,
kocowań, wyrafinowania umysłu
ludzkiego, poczucia psychologii
ludzkiej, formy ludzkiej, przychodzi
nagle z tego kraju, z tej dalekiej
wtedy wyrywa się nagle orzeł,
świat stoi przed nowem zjawi-
skiem. Zjawia się człowiek który
idzie z dalekiej kraju dokąd
ambicye prawdy nie ale nie
dosyć zdobywając, staje przed
ich pomnikami które tysiące
lat ciągnęły jak mgła setki albo
dziesiątki, i powstaje ta postać
tego Napoleona pod Piramidami,
Napoleona w Jaffie, Napoleona
na moście pod Arkole, Napo-
leona witającego duchy poległych
żołnierzy a potem Napoleona
jako posąg, jako postać zjawy,
Napoleona stoli jako wodza

69

jako człowieka najpierw spółczuła,
jego z Marceau, z Kleberem,
z Hoche'm
ale który pracaï równo z nimi
walczył, a więc najpierw z kolegami
współnie a potem jako ich wódz.
Moment realnej grupy powstaje
tutaj, gdy wódz powstaje i
powstają zupełnie inne ideały
które od jednej chwili zdają się
nie
od tych najstarszych myśli
w konwencji tamte zupełnie
z przestrzegą. W sztuce która
dąży do ideału i zostaje zyskuje
go drogą formy widzimy
teraz tylko formę już. I natu-
ralnie jest kopyciami jednego
galopu jednego ideału rozbity,
które się na same małe
projekty i przerobyła całą gorycz,
klasowa sztuka XVIII wieku.
A więc monumentalizacyjne
przekopienie realu na ideał

to jest z góry upatrzone wybranemu.
Przychodzi moment grupy,
obsługo wypełnić obowiązki.
Proszę zważyć, my nie mamy
się wmyślać w te prozy ale
po prostu dla ciekawości oka
przychodzi wypełnić nowy
typ ortowieka, nowego żołnierza,
nowego uniformu cały świat
się zmienia, nie można
być pozostałym do tyłu
do sztuki która może jak
najwierniej oddać to co teraz
przedewszystkiem porusza, co
się chce robocze a więc wojna
w jego paladynach i zbroje i
srebrne szyszaki i złote orły
i odznaki cesarskie i nowe
uniformy i Rosie Hauge się
po błotach i obeliski i szpital
w Jaffie i most z pod Arcole

i duchy pobożnych żołnierzy
i w ten sposób z kościoła ich
z samego ujawnienia powstaje
i powołać umiał to historyczne
malarstwo. Tamto umiał inne
i powstaje Druga ostatka która
nowemu stylu nie zniewieściałemu
bigotowi z koroną na głowie
(barbo delikatnemu przeciw innym
stowi) ale stylu niellicznemu
bohaterowi i jeżeli w niej
jest jeszcze chwyt i pęd
wielkości to on idzie od Napoleona.
Sztuka nie klerykana i malarska
mogły powstać najpierw we
francyi bo ona ta prosta
technicznie tak wierzchnie
wyjęj stała od sztuki we wszystkich
innych krajach (a pod względem
formata powstaje tylko tabie
we francyi i tego pod tem

co powszechnem jest a nie potrzeba
bujne słowa. —
Ale jest inna rzecz. Jeszcze Napoleon który w taki sposób
sztywny, zupełnie obojętny, rzeźbiony, lityczny, kiedy rozbudzić heroizm,
jaki dokoła niego w pamiętnikach
w pracowniach bardziej jak niej.
bliżej z nim żyjących jak
Dawid, ~~to pozostaje jeszcze~~ sztuka
~~sztuki~~ nie wiedzą o tem
zupełnie, znajdujemy ideały
odbicie w zupełnie innym
kraju w innych stosunkach.
Tam gdzie ten kult myśli
od końca do końca z niezwykłą
energią z zaparciem się
wartości życiowych takim
jak nie widzimy aby się mógł
podobny przykład zjawić, z tym
stroju nieznacznie podobnym

niezmiernie energicznym, wielkim
w swoich celach i środkach
społeczeństwie rozpowszechnia się
we tej jak grzyby każdą wieś,
każdą wygładzającej pracowni
Kanta z Królewca, gdzie czystym
momencie abstrakcyjnie w pracach
czysto myślowych, uczyła idealizm
w pracach estetycznych to piękny
spostrzegawczych, staje się krocz
konieczną jak grzyby zrozumiałą
sama przerosła, tam odbijają się
na postaci Napoleona w zupełnie
dziwny sposób i w zupełnie
innej średniowiecznej sztuce. I
przychodzi ten Michał Anioł
XIX tego stulecia Beethoven
stojący zupełnie w swoich poglądach
na Haydnie na Mozarcie
może bezpośrednio i nagle
ze skokiem na którego ja

obecnie analogia mię uwiedzie
podaią, że skokiem tak mieszczą,
chcą nam i tak czarno rupieć
po prostu akordującym jawieniu
się pierwszego kawałka jako
zjawiska światowego, przechodzi
od drugiej do trzeciej symfonii.
Gdyby Beethoven był umarł
po D moll symfonii po drugiej,
moglibyśmy o nim wiedzieć geniusz
mego epigona Mozarta, od
chwili gdy nam dał trzecią
symfonię, zjawia się ten Napoleon,
mistrz w sztuce w drugiej rupieć
idealnej abstrakcyi, w swoim
artystycznym ideale.
Wtóry o tem dziś nie mogę mówić
chcę tylko wspomnieć dlaczego
wersja ta sztuka jak ona
powstała tylko we francyi
tak
powstać mogła a nie ~~dziś~~ jak

ona we francuzi powstała musiała
być skrajnie realną heroizacją
cyfrową=języ, historycznych z cen-
tralnym realizmem Napoleona a tradycją
sztuki historycznej i heroicznej
sztuki rozkwitającej pod
względem formalnym a tańczącej
oddanej innej postaci nie
twórczej pod względem duchowym.
A tak jak ta postać z tem co
ona wywołała, z tem co przez nią
wywołane zostało pisarze długie
fale i cicho tłoczą napromienia
przeszła aż pod koniec XIX
wieku, tak ta cała formalnie
rozkwitająca a tematycznie bierna,
rycerska a więc od tematu od
wszystkiego oby obcego jako hero-
izująca, cały dawno zapomnia-
ła więc historyczna sztuka, pano-
wała wszędzie aż do końca,

prawie aż pod koniec XIX-wieku.
I coraz dalej jak to się wiecznie widzi
w zatokach morskich się fala
z środka prowadzi tylko wiele Rota
z wiarą jak najdalej coraz większy
opór o te skały gdzie się kończy
kultura procesowania coraz bardziej
i wyżej się wznosi, tam tym
ich dalej od tego punktu centralnego
pod względem prawnym
i lokalnym, tak wyżej i potężniej
ten prąd historyczny hoduje,
wzrasta się znamionował, a najtrwalej
i najpotężniej według niego
wiązania w krajach stojących do
pewnego stopnia (ale od lat 40-ta
stosunki się zmieniły) na granicach
kultur procesowych, najsilniej
w Polsce i Hiszpanii.
Szkoła Prevôt ... i Matejki
to są te najsilniejsze najbardziej
kwitnące fale tego prądu historycznego,

Dopiero musiały się wytworzyć
wielkie ruiny i zgrozy
i kosmicznym proporcjach, aby
mogło to w ogóle wprowadzić
na poprzednim wybitnie się
zrobić i: proszę przeciwieństwa
do tego co historya nagromadziła
i to najpierw w formie przeciwieństwa
ogólnego społecznego rewolucyj-
nego. W literaturze Zola jest
prawie typowym bardzo tego
objawem, a ostatnie które mi
jeszcze zapomniane a jeszcze
pamiętam o pogromie wy-
obrażona i wywalczona jako
zdobycz wielkości . . . . . .
z Manetem na czele. Ale dopiero
potem musiało się wytworzyć jako
dalszy (ciąg) po bankructwie i
tego i po tych rewolucjach dopiero
musiało rekonstytuować to drzewo

Historia Mazdy tylko ze swego stanowiska pewnej wiązanej części procesu tego Dokoła niego jako pojęcie całości się dzieje, procesu świata i świadomości procesu tego co historyczna fala nawiasta-, und nenne Leben blüht auf den Ruinen.

Obok tego Napoleoncizmu i historyzmu do tego rozbicia się form naturalnie przyczyniła się i romantyka, która ostatecznie procesu samej przez się zawiera jako reagens (chcę tu wnikać stosunek reakcyja do postępowania się zawsze pozycie postępowe) się która sama jako reagens procesu ku Napoleo, wizmowi, jest jego skutkiem.

Ta romantyka z tej averacyja

do stałej formy, ta romantyka
dosyć kusząca, coraz jeszcze do
naśladowców romańskich a więc
do pierwiastków dzwigar dzwig,
czyli więcej, do rozbicia formy
dramatycznej na kolejne sceny
fantastyczne. —
Co do malarstwa chciałbym pisać
powieściowo pewnie jakąś jak
przeskakując ten XIX wiek ai
do tych ostatnich lat 90 tych, jak
to malarstwo miało przełom
formy jak sztuki rozluźnionej
a równocześnie było do
pewnego stopnia sztuką rolną.
Nie wtajemniczyłbym w obrazy
ludzi widzących przedmioty jak
miało to miejsce, miało formy
sztuki rozluźnionej. Ludzie
którzy np. uczyli się sztuki na
..... jeźdźcu widzieli np.
tutaj pewien my Madonnę

Rafaela z epoki rzymskiej lub
pierwszych lat florentyńskich
a obok tego przypuściwszy
Madonnę Tiziana z jego wczesnej,
wczesnej epoki; to jeżeli znali
wielkie zagadnienia XV wieku
umieli sobie powiedzieć: Madonna
Rafaela jest zbudowana z pewnej
myśli z pewnym instynktem
tektonicznym, ma coś się do
stałej (na pewnego artykuły natu-
ralnie egzystującej z kilku
roznaitych wydaniach) dla
stałej normy kompozycyjnej,
do kompozycji z trójkąta równo-
ramiennym lub boczą nachylonym
ale zawsze z tym stałym momentem.
X Na obrazie Tiziana momentu
kompozycyjnego z zasię formal-
nym, z zasię tektoniki nie
mamy żadnego, to jest sztuka
bezstylowa. I tak zgrzeszono
przeciwko przeciwieństwu z wyższym

stopnia jestem z XVII, z XVIII
wieku sztuką Rembrandta.
Tam mieszą szukała kompozycyjnego
stałego, on nie wyszedł z momentu
dekoracyjnego i to jest prawda,
ale niepraw da, jest gdyby on nie
miał w sobie tego momentu
i mego który zastępuje tamtą
kompozycyę. I tutaj przyszło
ten moment inny, moment
barwy i to nie jako moment
odwiecznia to znaczy podniesienia
renesansu, dodania mu szerszej
instrumentacji tak jak go
rozumiał . . . . . .
ale jako moment samoistny, psy-
chofizyczny. Ten nowe momenta
wprowadza w sztukę i jak
stojący przed pierwszym twórcą
tej myśli (jeśli to chcemy myśl
nazwać), albo tego instynktu,
przed Giorgionem tak
rozumianym zupełnie o

momencie kompozycyjnym.
Bowiem moment walki barwny
ciemnoszafirowej i pięknej
jest punktem salonu a obraz
pociemnieje gdy momentu przy-
chodzi tego obrazu widzimy
z punktu walki albo zbliżenia
się i przeciwstawienia się tych
dwu momentów a jeśli nie
z punktu dwu linii skośnych
tych się na górze z jednym
punkcie. —

Znany dziś bardzo kompozytor
powiedział raz z konserwatoryum
z Monachium do pewnego
adepta, rozwiązującego zadanie
konkursowe, że trzeba się zdecydo-
wać czy się będzie komponować
melodyjnie czy harmonijnie.
Ta zasada tematu czy i w malarstwie
nie znamy, trzeba się zdecydować
czy się komponuje tektoni-
cznie czy barwnie,

albo ta droga która prowadzi do
swego absolutu a Bethovena
albo ta droga która się zaczyna
od Wagnera albo harmonia i
elektronika z konstrukcyj albo
czysta melodyka, albo konstrukcya
z obrazu albo barwa. Dopiero
z tego punktu widzenia się ma
nam potwierdzić do stworzenia
wolnego malarstwa. My dziś
+ jakby to powiedzieć – elektronii,
czuć nie mając pojęcia
architektury albo raczej pojęcia
dopiero architektury dzisiejszej
się z nowymi poglądami
destynktownie przetapiającej
te momenta nowe na styl
ej: na abstrakcyę form i stosunków,
nie możemy pojąć nigdy w
sztuce elektronicznej z nowym sensie.
Może być że ona się wytworzy.
Droga prowadząca do sztuki wolnej

154

– ujęta droga nie barwowiki ma-
larskiéj ale droga melodyki
malarskiéj; nie droga tektonicznego
ekwesansu, ale kompozycyi barwnych.
I że Rembrandt tak spełnił
nieraz tak z tą zajęcką
świadomością złego i dobrego
w sztuce zadanie, czytrzeczy z tego
swego instynktu tę sztukę późniejszą
czysto barwną, ou w epoce
barokowego przestylizowania,
(przez pomyłkę dobre jak ou
jest przeciwny rozpoznaniu co się
robiło, więc trzeba), tak nieraz
sporo Rembrandt to czytrzeczy
nieraz myślimy sobie że poza
nieznością udowodnienia rozpoznań
między epoką a epoką lub
kierunkiem i kierunkiem
są pewne, zmiany pośredniczące
jak gdyby kosmiczne, które
kosmicznie ten walec na tę

stroną obracają. Pytanie co
Rembrandt wiedział o Giorgione?
Albo co on wiedział o sztuce
weneckiej kiedy on zaczynał?
On wytworzył to ze siebie i
z myśli nadrenskiej. On potem
dowiedział się z cudzych życia że
egzystuje sztuka która polega
na dekoracyjnym rysunku a
jak grzeczny pogranicz który przyszedł
do Rzymu tak on musiał rozumieć
te rysunki które za cenę własnego
bytu z taką namiętnością nabywał.
Później co on z taką pracą
robił która go silnie interesowała,
przerysowywał ją i przemieniał
na swój własny motyw. To
zrobiwszy każdego najsilniej dekoracyjnego rysunku [własnego] który on znał
i przetopienie na wzór i podobieństwo własne, to jest przecież
ten który znajdujemy tylko
w życiu najwcześniejszych genyu

Rozbicie i przetopienie na formy własne jednego z najbardziej doktorskich dzieł i najgenjalniejszego które świat widział Mistrzowy Leonarda da Vinci przemienienie ręcznej tak ukrajnie przemawiającej jak tego ślązkiego Chrystusa Mantegni .... leżącego w grobie z takiem skrócaniu że cały obraz nic jest wyższy nad nogi / (przerobienie dzieł on w Mantui z portretami Izabelli d'Este), przemienienie go na trupa anatomicznego do kota którego stoją doktorze amsterdamscy, zwłaszcza tutaj rzeczywiście mowiącego doktorami, ręcznego, to wszystko pokazuje nam, jak ten człowiek rzeczywiście umiał wyobrażać i gdybyśmy tamto uważali za wyższe (to są rzeczy różnorodne, my mamy na to nie mamy), mieliśbyśmy z nota Rembrandta

włoskie słowa: dolce, tanca
dolcissima segnor, on ślić
za głosem śpiewnym. I nie
drogą elektronicznego rysunku
ale drogą kontrapostu barwy
i zupełnie własnej kompozycji
nie pytającej się o jedno-
czy drugie za cyrkla
Boeklina. —

Bibliothek.

Wykład w dniu 3. lutego 1902.

W poprzednich wykładach przeszliśmy kilka najważniejszych punktów wytwarzania się sztuki w ogóle które nas zajęły na potrzebie dla uporządkowania i usystematyzowania krytycznej artystycznej w XIX. wieku. Chcielibyśmy dzisiaj zwrócić uwagę a jo ile się da przynajmniej w najogólniejszych objawach rozebrać najważniejsze typy jo jakich przedstawiają nam się artyści, twórcy, mistrze i ich dzieła.

Moment który mojemu zdaniem nakazuje nam kategorycznie zbyć tej trudnej, ciężkiej kwestyi się dotknąć wynaszera z punktu XIX stulecia jest następujący: Mojemu zdaniem niewątpliwie jeden z poprzednich, obecnie publiczności, przyjaciela sztuki czy

zwaszcy nie było wystawione na
takę próbę jak teraz, nigdy
równocześnie tak ogromna rozmaitość objawów i wieloraków nie
łączyła się na jednym punkcie
nigdy zwoje następstwa pojedyńczych
spółek przesłuszte przez rozmaite
narody nie przedstawiały się
w tak dziwnie barwnem świetle
jak teraz. Nie dziw więc że
skoro w XIX. w. nagle cały szereg pojedyńczych narodów staje
ze swymi odrębnymi potrzebami
z których każdy mniej więcej
na odmiennym stopniu kultury
czy pierwotności się znajduje,
że daje nam więc typ ogromnie zwroznicowany że więc
właśnie w XIX wieku łączy się
i mnoży ta ogromna ilość
objawów i powraca się do
nas z pytaniem ogółu, zajęcia
stanowiska i sprawa od nas dalej
rozróżnienia i łączenia takiego
jakiego przedtem o ile mnie

te prozy są znane, poprzednie
epoki nie zdały.
Starałem się zbadać i wypytać sam
siebie czy może ja przecież nie
podlegam tej tak częstej słabości
że jak się mówi coś o epoce
współczesnej to się mówi:
nigdy przedtem takich objawów
nie było, inne epoki nigdy
przedtem tak nie ceniły, nigdy
takich zjawisk nie sławiały
i chcę usprawiedliwić się starego
pisarza głęboko przekonany
że przeczytawszy przedtem takich
wywodów do krytycyzmu,
do daru orjentowania się
nie było jak dzisiaj:
Jeżeli mamy się pytać jak
krytykowano w poprzednich
wiekach to naturalnie musimy
najpierw sięgnąć do dziełotomo,
wego doktora, do dzieła Vasalego
z pierwszym wydaniu r. 1550.

w Drugiem p. p. 1567. i musimy tam w naiskarszéj znanych albo może lepéj w najbardziéj oryginalnych jego biografiach szukać jego stanowiska albo przynajmniéj tego co on podaje o stosunku publiczności w epo-
sach tych wielkich przewrotów.
I tu dochodzimy do drugiego wniosku, że Wasari prawie nigdy nie wysłuchuje strony przeciwnéj. Do tego przyczynia się najpierw moment ten, że Wasari sam przeciw obejmuje jéj: półtorecia-wiekowe historyę sztuki włoskiéj; że on jéj sam nie mógł absolutnie widzieć jak w tym pierwszym wielkim przewrocie sztuki za czasów Giotta ta sztuka przyjęta została, nie może zaprzeczyć sam sobie contra

a przynajmniej głosy prze
w piśmie jak te dzieła o których
on wspomina za bliżej czasów
mógł położone, jak te głosy
u niego się wiążą i kiedy on
o sądach wydanych przez
współczesnych ludzi o dziełach
Giotta nie ma to mówienia
te powieści jest bardzo wiele
ciekawych uwag np. o kaplicy
Brancacci przez Masol....
i Masag....

Prócz tego są jeszcze inne argu-
menty które nam każą bardzo
dobrze i łatwo przyjmować stanowi-
sko Wasalina nie przejdujemy
zupełnie przód na historyi
artystycznej krytyki tylko
na historyi dzieł samych.
Drugim powodem obok tej ogól-
głości u Wasal... jest nastepujący

bardzo ważny moment i to mający wagę aż do początku XIX wieku i dopiero na początku XIX w. zmieniający się ten fakt, że sztuka nowoczesna przy ogromnej światowej komunikacji przy tym silnym bycie centralizującym który leżał w różnych miejscowościach była miejscowa, lokalna, albo w późniejszych wiekach była ona powiatowa i lokalna, tak była ona sztuką centralizowaną, skupiającą się wokoła wybitnej osobistości króla sztuki, więc w obec panujących lub przez nich wprost skupianą dążącą na jedno miejsce. Przejdziemy do tego pierwszego punktu.

/.

Jeżeli ta sztuka była miejscową
czystą, tak naturalnie te przemiany
odbywały się dla oka publiczności
bardzo powoli, bardzo stopniowo bo
były to bądź co bądź nowe kompozycje
ale na znanym dobrze instrumencie,
na lokalnym typie tak, że ta
powolna przemiana odbywała się
musiała pozostać pod stałą kontrolą
tej publiczności miejscowej. Naturalnie
i w murach jednego miasta, w obrębie
rozwoju jednej sztuki lokalnej te
natury w najczystszym stopniu przecinne.
Weźmy np. Andrea del Castanio
albo filippo ... niemoż jeżeli my
widzimy w tem wielkie różnice, to
to dla współczesnych, dla Florentyńczy-
ków było tylko artystycznym
objawem dwu odmiennych typów,
charakterów psychicznych i fizycznych
tego samego miasta.
Jeżeli teraz przejdziemy do drugiego
podziału w tym punkcie, do
sztuki centralizowanej, to tam

7

o wyższym stopniu jeżeli to na
wagę. Ten decydujący wpływ który
osobistość panującą wywiera na
opinię centralizowaną, ta cała
normatywa która wychodzi od tego
jednego, nocenasa czy panującego
nadaje precież tej całej ortuce
ogromny typ i już z tego samego
że się ona ogranicza na 20.
30. lat i lokalnie na bardzo
wąskiej zakres widzimy, że ona
co ipso nabiera jednego wybitne,
go typu tak że zwłaszcza jeżeli
przychodzimy do objawów drugo,
rzędnych, do artystów którzy stoją
pod wpływem tych którzy ten
ruch wprowadzili, tak z tej chwili
mówimy: to jest z dworu Ludwika
XIV. to z dworu Ludwika XVI to
z dworu czasów napoleońskich
to jest prawie typ dworu jednego
centrum, jednego powiedział tym
rezydencyjnego München.

Proč tego momentu ~~tego~~ stawo,
wóska historycznego Vasal...
proč tego momentu sztuki miejsco,
wéj centralizowanéj przytacza
się piszoce moment ważny: sztuki
Kościeloej. Najpierw skaida sztuka
mom̃montalna to pracy sama idąca
z wielkich rozmiarach i dążąca
do wielkich form i ogólnoma ważny,
ale z wielkq budowq nie jest i
nie może być do tego stopnia
przedmiotem rozmaitéj krytyki
rozmaitych stron, jak dzieło drobne,
jak sztuka stolna, jak sztuka
przenośna z jednego punktu na
drugi. To jest zupełnie jasne.
Jiri sam spełniony fakt samo
le fait accompli, moment że
się coś stało wielkiego co obchodzi
zostało choćby w ostatnich dniach
dopiero, jiri ten sam moment
że trzeba się liczyć z dokonanym
faktem mõõwa jiri do pewnego
stopnia moment krytyczny.

Jotrii mówią: wszystko ci tej tak
stało, drudzy: stało tej na to
mieli rady. Więc bracie pierwsi
objawów w artuce monumental-
nej pod ostrą krytykę która
naturalnie zamierza zmiane
ich bezpośrednia jest do pierwsego
skupia z góry bezpieczeństwa.
Do tego przyczynia się jeszcze
ten moment że przecie kościół,
kaplica, grobi wielki mi tej to
miejscowości które zwiększa
z punktu dowcipnego życia
nadawałyby się do zjazdu wy-
miany zdań, do objawów ży-
wszego ducha, bo jeżeli z ka-
plicy słyszą się potrzebienie
lub miszpory to przecie staje
się z zupełnie innym cen-
trum, ma się zupełnie innej
innych swój związany nie
jeżeli się jest z galerii i
słyszy tylko trzask krzesełek

i ozdobi katalogów. Weźmy jeden moment że to mamy
złączone z monumentalną budową i dalej ścisłe z życiem
kościelnym, mamy tu całą sztukę
Kościelną, do pewnego stopnia
z pod ogólnej krytyki.
A teraz dalej: Przyszły czasy (mo-
żemy to datować mniej więcej
od połowy XV w.) kiedy sztuka
religijna przestała być wyłącznie
prawie sztuką kościelną, staje
się sztuką religijną służącą
do pewnego stopnia pozaświątynną
religijną świecką. Ale cóż
potem? Przechowała ona nawet
na własność prywatną i tak
w wyższym stopniu jeszcze
uniezależniła się z pod zadu ogólnego
nici kiedy ona była w kościele.
Z chwilą kiedy powstała jako
sztuka samoistna i samorzędna

od lat 70 tych w Florencyi sztuka
świecka tak ta sztuka świecka
idąca bo wyjątkowo drogą zamówienia
stałego wychodziła bezpośrednio
z pracowni do prywatnego domu
a jeżeli i istniały zbiory w tej
epoce to były one zupełnie przy-
watne. A jeżeli te zbiory jakie
istniały na jak wąski zakres
miejscowy były one ograniczone!
Chciałbym tylko wspomnieć o
najstarszych, o zbiorze
księżnej Izabelli d'Este z Mantui
zabitym między r. 1495 a 1525
którego cały Katalog i inwentarz
jest nam zupełnie znany
i z którego 3/4 obrazów do dziś
egzystuje - połowa z nich w Louvrze
paryskim tak że o tej galeryi
prywatnej możemy mieć za-
pełnie jasne wyobrażenie.
Ograniczała się ona wyłącznie na

mistrzach włoskich współczesnych. Jeżeli
jest list do Wenecyi gdzie ona pisze
że pragnęłaby nabyć dzieło tego
sławnego malarza zagranicznego
który teraz bawi w Wenecyi To
jeszcze jest wielka kwestya czy my
to moglibyśmy sobie tłomaczyć
w czasie chwilowego pobytu
Dürera ikoniczby bo to
może być bardzo dobre
wytłómaczenie w czasie jakiego
kolwiek bądź innego malarza
włoskiego działającego poza granicami
Włoch w Dalmacyi, Polsce
itd. Ale gdyby nawet chciała
mieć akwa Dürera to poraźni
to mogła więcej w czasie aniżby do
tej swojskiej woni domieszać
jakiś dziwny ostry zapach bo ten
zapach więc prawie zupełnie jak
gdyby zapaczy zmieniony smakiem.
Te stosunki w późnym XVI i w XVII
w. nie zmieniły się, jedna tylko
kwestya pozostaje czy między r. 1505. a

a mniéj więcéj 1540. Rzym nie
był tą areną wielkiéj rywalizacyi
zdań i obudziła się pierwszy
raz wielkich zagadnień krytycznych
w obec dzieł sztuki. Pod względem
wielkiéj wieloraktości ~~wszystkiego~~
ale przedewszystkiem i pod względem
wielkości estetycznéj, psychicznéj i
umysłowéj zdaje mi się przecież że
taką epokę jeszcze Rzym nowożytny
przebył. Aby sobie o téj epoce nie
można wyrobić wyobrażenia a
jeżeli np. czytamy przypadkiem że Tuk
cydides ukryty obraca się zaraz na
teatr, jeżeli się dowiadujemy że Sofokles
X dla brata swego tak wcześnie zmarłego
z którym tragedyę tak wielkie walczyły
dla rodu Medyceuszów na jego
cześć buduje tam teatr i wiele
innych jak Bal... Bruni..
jest powołany malować kulisy i
sale teatralne, jeżeli czytamy zupełnie
pokładny inwentarz tego teatru
który z całą swoją budową istniał

tylko 1½ roku, to prawdziwy dowiadujemy
się stan ze życie publiczne społeczne
artystyczne dobrało wówczas było
typu i granic takich jakich mamy
dopiero z XVIII w. po stało rozwielmożnili
się w Paryżu. Do tego przychodzi
stowarzyszenia i zjednoczenia
różnych sobie z tego czasu, które
nie koplicy sykotyńskiej za
czasów publiczności, przystęp dany
w kolejnych dniach roku do Salonu
della Seme .... do loggii
prywatnych, wielki napływ
artystów obcych, a przedewszystkim
odgłosy z wszystkich stron artystów
włoskich z jednym typie przynoszą
głoszą daje co najlepsze co ma,
Umbrya daje widzące piór
kochę kwiaty, Mantegna wzięta
najdoskonalszego z uczniów Leonarda
da Vinci, on sam z 13 tym roku
krótki czas tam bawi, Wenecya
daje przez Sebastyana ... z 90 tym
roku wzięta pierwszego z najpierwszych

swoich wiadomości a więc powstaje wyrównanie przeciwieństw na tej jednej arenie ; pewne rozegranie tej artystycznej partyi szachowej między północą a południem Włoch.

Jako dowód rozmaitszy literacki że również bardzo są tacy ..... mich służy te kilka zdań które bezpośrednio albo wówczas z Rzymu powstają, albo z tymi latami najściślej się łączą i tak traktat Bionda — takie dyalogi Ulandy — taki list obszerny taka korespondencya Jedrzejowicza, listy Michała Anioła i ten cały wielki kompleks korespondencyi które wypełnić mamy. Określiłbym cel tej mniej więcej jako granice przypuszczalne że ten ruch umysłowy przestał a to takiego że to jest ultima ....

16

wielkiej wolnej sztuki włoskiej
(na Wielkanoc roku 40tego Kaufery
Allichei studiał Sąd ostatecznym
i jéj w tem dziele Pajo'ou nam
objawienie zupełnie świadome
zasadniczo dwuiecznego typu od
tego który się znajduje na suficie ...
Sme czasy przyszły. Sztuka do
pewnego stopnia absolutnie
wolna idąca za czysto tylko
osobiście twórczym impulsem przestaje
być. Wielkie gigantyczne chmury
zwiastują się na horyzoncie i to
wielki słońce zachodzi, ściemnia
się, przychodzi ten zmrok, zniknął
całej tendencyi przeciwko reformacyi
skierowanej okrajnego katolicyzmu
wyrzucenie z momentu artystycz-
nego własnej psychy, ujęcie
rzeczy z punktu tendencyę przeciwstawienia
tendencyę religijną pobudzenia,
ten samem więc już schodzi
sztuka ze swego najwyższego

piedestału a z nią razem i krytyka.
Nie to jest krótka epoka, wyjątkowa tylko i te stosunki dopiero od połowy XVIII. w. zmieniają się stanowczo i zaczynają nabierać innego typu, najpierw dwoma objawami: powstaniem publicznych galeryi a razem z nimi zbiorów dzieł sztuki i pałacowego salonu, ale naturalnie i tutaj wymagania stawiane do zadu publiczności są jeszcze bardzo ograniczone.

Najpierw z punktu galeryi. Wiemy że wówczas są dwie: jedna zbiór Louvru, druga: galerya pomyślana przez Augusta Mocnego wykonana w zawiązkach swoich przez Augusta III z Drezdnie a zdwuprzednie tam i pierwszy publiczny zbiór dzieł sztuki. Ale najpierw jak wtenczas (mamy przeciętne tylko relacyi o tem) był dostęp do tych galeryi wówczas?

To być wprost jak gdyby xiążę do
Dworu należący i ci ochmistrzowie
Dworu czekali tylko na jakąkolwiek
rzecz rozegnanie radosny lub żałobny
dla Dworu żeby to Drzewi zaraz
a molestowanie obcych posłów
nie miało miary wówczas to
dopiero być to być wprowadzonym
przez reprezentanta obcego Dworu.
Była też i inna rzecz. Xięży takie
były historyczne. Że owo po naj-
większej części rzeźi pieśni a
publiczności która na czesto
Zdrowy Bar, że wszystkie go-
skręcić dat na siebie zaraz
jak wówczas miała tę niezręczną
tendencyę uważania takich
xięży, nie jako rzecz przyjemną
przerywaczną dla najwyższej
zabawy uczestnej, ale jako
rzecz, gdzie trzeba tej bardzo miele
uczyć dat i naruszyć po
największej części absolutnie

bezwartościowych które nic miały
żadnego naukowego ani dla sztuki
ani dla historyi. Zgromadzenie więc jak
widzimy że jak najwięcej nagromadzonych nazwisk i dat, daje
ten pogląd na sztukę i że tą
drogą historyczną trzeba tę sztukę
rozumieć i badać. Poza tem
atoli niewątpliwie te zbiory obrazów
rafaela (a trzeba wiedzieć że te obrazy
nie były na miejscu sporządzone bez
z wielkim prawdopodobieństwem z Rzymu
i Florencyi por sprowadzone do
Drezna), miały ogromny wpływ
nie można bezpośrednio dla krytyki
ale dla historyi sztuki. Dzieła
Hemickena, Hagedorna,
Leibien ... powstawały wprost
z tych galeryach a ile wielki
Winkelman zawdzięcza temu zbio-
rowi obrazów!

Inaczej ważnym punktem dla tej
historyi sztuki, krytyki, tego nurtu
objawienia tego stania bezpośredniego

-ma paryski x Salon. Wiemy że te
salony które datują od 1759.
wytworzyły zarys pierwszego
wielkiego krytyka, że Diderot
w związku z tymi salonami daje
nam pierwsze próby genialnej tego
bezpośredniego skanguienia obrazu
dzieła sztuki, czyste osobistego
który uważa to dzieło sztuki do
pewnego stopnia jako derivate
od miejscowości z której powstało
od pracowni, od artysty, jako rzecz
bezpośrednią, jako gwiazdę sztuki
z nieba powiedział tym, który
tylko tylko jego jednego
widza, z tej chwili tylko dla
niego jest stworzony.. Ten stosunek
atoli ograniczał się tylko na
Paryż jeden a dopiero od połowy
XIX wieku przychodzi stanowcza
zmiana przez wytworzenie
środków komunikacyjnych, przez
które ci te wielkie wystawy

sztuki światowe, pierwsza w Londynie
w r. 53cim, druga w Paryżu w roku
67ym trzecia w Wiedniu w r. 73cim
a potem od r. 80tego zaczynają
się w nieprzerwanym ciągu wystawy
dorocznie, salony które trwają
w Paryżu od Napoleona III. stale
przenoszą się potem dalej, powta-
rzają się w dorocznych wystawach
a teraz istnieje istotne zatrzęsienie
wystaw i blaga dla tych którzy
chcą dać się coniwant przecz
bo dwie lub trzy stale w Paryżu,
do niedawna nie ~~w Monachium~~
w Monachium (teraz od dwu lat
oczywiście jedna tylko) jedna
w Dreźnie, jedna ~~w Monachium~~
w Brukseli.

Prócz więc teraz zważyć się w tych
sześciu czy siedmiu stałych wystawach
gromadzi się w najwyższym
prospekcie wilgotne jeszcze
obrazy wyjęte z pracowni

lub wprost nic dokończone (mamy
klasyczny przykład na Mer.....
growaczy się rzeźby albo rzekie
z terracoty wilgotne jeszcze z pra-
cowni z najrozmaitszych narodá
zebrane, pościągane z północy i
południa, obrazy które byt
swój bodowię na tygodnie i miesiące
dłuższe bezpośrednim impulsom
i to objawianie się narodów
w swoich pierwszych okamgnie-
niowych prawie druchach i
w obec niego staje widz, staje
publiczność rozszerona, napięta,
tu pociągnięta często jakąś mina
pozera, tu zgrubiałą wirtuoza,
tu utrapiona: tę trąbą publicystyki
i podstawiającą nic jéj, wspólnie,
tu wierząca w geniusza nic widzą,
ca go i niepojętnana
o nim i tak bardzo często mimo
najszczerszej chęci jeżeli z ogóle
jest czas i fizyczna możność
przejścia i zbadania tych prozy,

powinjająca rzeczy ciche a często
najgłębszéj wagi. O Arkonie jest
rzeczą, że to co się często czyta
w Francuzkich historyach i krytykach
to co Wassali notuje że młodzi
artyści albo młodzi geniusze tak
długo byli zaprzątnawani, to
teodwaja i podrają się w XIX wieku.
Dlatego gdybyśmy chcieli że
drogą wystaw najprędzéj staniy
spostrzegający talent czy wielki
twórca może się objawić, tak
wtajnić tę drogą wystaw najdziwniéj
się jest trzymany w cieniu.
Mamy do Klasycyzmy przystosowanie
na Böcklinie. Ja pamiętam
dam jeszcze czasy kiedy jeden
obraz Böcklina odrzucono z wystawy
z Monachium a drugi wisiał
z jednym z ostatnich pokoi
publicznych wzruszając panie,
dami kolo niego przechodziła.
Co może być charakterystyczniéj

jéżeli narodzie z którym się wytwarza
geniusz taki jak Böcklin
pierwszy jego obraz kupuje dziś
wtedy kiedy on ma lat 42.
To dziś pewny bardzo charakte-
rystyczne i stałego także wśród
ich kierunków, z mniejszy jest
widz z XIX wieku dlangé niejako
uzbojony z obec tej ogromnej
mnogości, rozmaitości i niebez-
pieczeństw objawów. ——
Uważałbym to sobie za wielką zasługę
gdyby mi się udało z tym krótkim
czasie zdjąć niejako topograficzny
obraz tych wszystkich najważniejszych
typów artystycznych jakie z ogólne
mamy — szczególnie biorąc rodzajowy-
gdybym mógł dać jasny obraz tych
najważniejszych dzieł z jakich
tworzy artystycznie przed nami stoją.
Zdaje mi się że będę uniknął z tego
wszystkiego wyciągać bo toby wymagało
osobnego wykładu, ale chciałbym
przynajmniej z najogólniejszych

zarysach rozkwaś kilku punktów
zasadniczych i polecić je jako
nie pracy ostatecznie ale raczej tylko
jako momenta do dalszego badania tej
pracy, kilku drobnych najważniejszych momentów które trzeba zawsze
mieć na uwadze, ażeby w ten sposób
pójść nie wprost ułatwić lub inno,
zliwić sobie to zadanie bezpośredniego
sądu, to przynajmniej ułatwić jedną
lub kilka ścieżek, któremi idąc
prędzej tej wojdzie już bez tego
przewodnika.
Jako taki moment wybieramy
chciałbym z najbliższych tu wyjaśnień
rozebrać moment pierwotności
w sztuce, co to jest i czym absolutnie
twórczy, co to jest czysto skrajny
tj. artystyczny, co to jest wirtuoz.
W ten sposób idąc nie zajdziemy
od początków (bo kwida wielka rzecz
pierwotnymi objawami się zaczyna)
przez najwyższe wyżyny zarazem
do objawów niższych najgorszych
do objawów wirtuozerstwa. —

1.6

(IX) Wykład w dniu 4. lutego 1902.

Wczoraj już mówiłem że dla właściwego sądu ile możności orjentacyjnego rozumienia mniejsze w żywym stosunku tego dobrego punktu widzenia, z którego obraz lub dzieło sztuki oglądać można zawsze dać jak najkrócej tylko można taką próbę o dziele plastycznego tych najważniejszych konfiguracyj świata artystycznych które się w sztuce objawiają i grupować nie ludzie ze sobą, odległych od siebie długimi epokami stosunkami narodowymi i t.d. ale zasadniczym momentem ich typu i charakteru twórczego. Grupować to co w zasadzie swojej, już w swojem warsztacie w swoim rodowodzie nie dozwala na grupowanie, tj. to co się nazywa indywidualnością, już z góry nam mówi że tylko do bardzo ważnych granic i tylko do przyjęcia i do wyjęcia najważniejszych punktów wspólnych można się ograniczyć.

Mówię że między miliardami ludzi

/.

niema dwóch równych sobie, może i
między miljardami ludzi najrozklejszych
nie znajdzie się dwu zupełnie równych
tém mniéj można się spodziewać że
tam gdzie jednostki przychodzą wyjątkowe
objawy, inny ty które czy w tym czy
w innym sensie wznoszą się samowolnie
czy niesamowolnie ponad całą masę, że
tam znaleźliby się ludzie którychby
można postawić na jednéj linii.
Więc z góry mówię że tutaj tylko
niektóre zasadnicze punkta godzi się
można przyjąć jako momenta compa-
rationis; jeżeli się pomylę się w odnaj-
dywaniu w wyszukiwaniu tych naj-
ważniejszych punktów, to w takim
razie trzeci może osiągniemy ważny
punkt porównawczy.
Do tego postawienia które jest tak
ważne w obec téj ogromnéj rozmaitości
która często rodzi kto chce objąć całą
sztukę nowożytną prawie do rozpaczy
doprowadza uprzewnia umie przedewszystkiem
to co z jednym z ostatnich wykładów
powiedziałem i któreby mi rad polecić
tym którzy chcą to rzeczy bliżéj

poznać i dalej z tworami sztuki
żyć, jeby przyjęli za zasadę: badać
sztukę współczesną jak gdyby była
dawną, dawno minioną jak gdy by była
współczesną, tj. w pracach wybitnych po
poznaniu po zrozumieniu tych najbliż,
szych bezpośrednich wpływów kulturalnych
wyłączyć pupalnie ten moment czasowy i
brać to dzieło sztuki pur exemple jako
dzieło sztuki.
Do tego musimy mieć przed tego pojęcie ten
moment o którym wczoraj mówiłem,
niebylko ta ogromna rozmaitość objawów
z powodu powołania malutkich tj.
przystąpienia narodów które może niejako
przez przybitną przeżyły na innem polu,
na polu samodzielnego etnicznego history-
cznego działania ale które po prostu
do mówienia do myślenia przystąpi-
ły były jeszcze dorosłe, przez przystąpienie
tych narodów do ogólnej współnej sztuki.
Wytworzyły się więc stan najrozmaitsze
stopnie dojrzałości w myśl tej, przystępują
indywidua i narody stojące na bardzo
rozmaitym stopniu swego rozwojowego
rozwoju i stopniu kultury.

Mimo wielkiej ilości wybitnych artystów i mimo wielkości dzieł niektórych twórców których myśl ludzka objąć do pewnego stopnia umie zdołała, zdaje przecież się to punkta wytyczne dadzą się absolutnie zastosować. Zadanie jest tu trudne to samo jak stworzyć nomenklaturę albo dać obraz wielkiego pasma gór. Widzimy jak nazwiska się zmieniają jak to co się uważało dawniej za szczyt głowny okazało się że jest tylko szczytem pobocznym, jak wielka jest trudność objęcia kilku szczytów jednem nazwiskiem, czy też ma się je uważać za jeden stok czy to są stoki odrębne. Nazwiska te ogromnie budzą uczucia uważam ~~dla nich~~ za wskazane a dla nas jako pomoc wprost ruska, ucieczka bo mojem zdaniem bez dalszej dogłębnej orjentacyi w obec szeregu ostatnich lat 30 tu stuletnich prawie bezradni. Otoż pomiędzy Tem już się wybrałem kilka punktów wytycznych i jako

takie podałem najpierw moment
pierwotności, drugie najwyższej
absolutnej twórczości, potem najwyższego
artyzmu i moment tworzenia
wirtuoza.
Najpierw co do pierwszego najważniejszego
go tj. momentu pierwotności o
pierwotnym sposobie tworzenia, tu
jest ten punkt gdzie miłośnik sztuki
najeresciej styka się z artystycznym
w podniecaniu z strony publiczności.
Na pierwotną objawy sztuki publi-
czność nigdy nie ma przekonania.
To jest dziwne, to co się objawia
z pewnem pacyzmem wyższym niż
to co się nazywa oryginalnością
osobistą, co się zdaje z pewną bezwiedną
miłością w sferę najwyższe Duchowe
co czerpie intuicyjnie z ziemi
z której ono powstało, dla tych
objawów publiczność nie ma najmniejszych
wypadkach tylko ma przekonanie
takiego, bo tego nie można się
nauczyć, bo o tem mówią

w książkach, bo drogą, którą mogą
drogą uczenia się i nauczania do
tego woju nie można. ~~do~~
Studia tworzy intuicyjnie pierwotnie,
różnią się zasadniczo od pomnożenia
tego co dziś nazywa publiczność
uważa główne jako moment
artysty tj. tego który tworzy
samoistnie ze świadomym zamia,
rem dania czegoś pięknego czy
nadobnego, podobania się lub
gorszej jeszcze przypodobania się
publiczności. U artysty pierwotnego
jest ten silny moment zapatrzenia
się, słuchania, czytelnika. On
tworzy z pierwotnych sobie, z swoi
ścieżki własnej i własnego instynktu.
W tym co ten powiedziałem leży
już implicite zawarty także
moment ten że ci pierwotni
artyści samoistni stoją
na stanowisku swojej ścieżki
swego natchnienia swojej nawet na
stanowisku swój czasy, swi

twórcą i ustanowicielem pracy swojej pierwotnym. Musiałaby się z góry przypuszczać że to są artyści którzy objawili się w dawnych wiekach (tylko) kiedy to ta kultura rzeczywiście się lub jeszcze nie istniała, kiedy sposób myślenia nie był skomplikowany tylko ogromnie prosty, bezpośredni. I tu zaraz spotykamy się z błędem ogólnym prawie u wszystkich krytyków nie tylko sztuki ale i literatury, mianowicie z tem błędnem mniemaniem, jak gdyby ten moment pierwotnego sposobu myślenia i tworzenia mógł być w czasach nowożytnych możliwym. Odbiera to prawo, że może nie czują dość teraźniejszości, że wyobrażają sobie że świat za nas dopiero skomplikowanie myśleć przypuściwszy od początku XVII wieku. O impetach tak przerafinowanych tak skomplikowanych jak nam daje Druga połowa XV w.

we Florencji piły przytoczyć
tylko San... Botticelli albo
Filipp .... potrafią Artystów
i recenzentów pojęcia mienia
zupełnie. Ludzie myślą że jak
machina rozerwią tę cały świat,
że była pierwotnie w XIV tym w.
zupełnie stosunek mieli w XV w.
inni zupełnie nie w XVII w. a potem
idzie kierunek mienstającego roku,
należą tę ku najwyższym
zagadkom kultury. Tak na
przeciw mene nie jest i ku
jest ta wielka fala wdół i w górę
i wszelkie gdzie powstają wielkie
centra kultury, tam zaraz powstają
wielkie komplikacje umysłowe
a wszystek tego i komplikacje
artystyczne. Rubens np. jest
inny stem bez porównania prostszy
niż Saudr. Botticelli choć ten
żył mniej więcej 150 lat przed nim.
Realista francuski z XVIII w.
Ot.... ... ... jest inny stem

o wiele bardziej prawdopodobnym niż
Vasari ... v ... który o 100 lat
późniejszy żył w Amsterdamie.
Zresztą my całego dzieła przeglądu
że sobą otrzymujemy
i dzięki niej się pojęć że
spalonej biblioteki Aleksandryi
był najlepszym kontrastem do
powstawania myśli pierwotnych.
Powinien więcej: początek XV w.
miał w myśl bardziej odpowiadanie
pierwotne i samodzielne niż
wiek XIII i XIV wiek. Pierre
Jej francesi ... jest innym
Zdaniem bardziej pierwotnym niż
Giotto, twórca wielkich dzieł
w Baptisterium św. Jana w
Florencyi jest artystą Zdaniem
bardziej skomplikowanym, Zdaniem
bardziej kontrastującym nowoczesnej
myślą niż ten który po nim
przychodzi zarar albo późniejsze
dzieła Andrea del Casta nie

Wszi tu stałej miary, pierwotnie
rosnącej w górę linii absolutnie
nie ma.
Artysta tworzący pierwotnie przetwarza,
czuje na moment etyczny zwarcia to co
człowiek samodzielny niezależny, duchowo
wolny. Niezależnym samoistnym i arty-
stycznie wolnym jest też i artysta który
tworzy pierwotnie. Wiek XV był tym
wielkim wiekiem kiedy można widzieć
ich narodziny najwyższej jakości zarazem tu
chciałbym wyeliminować jedną pomyłkę.
Pierwotnie w tworzeniu bynajmniej
nie jest to co się nazywa prymity-
wizmem. Prymitywizm w sztuce
rodzaje mi się że to pojęcie niższego
jest ~~do tego~~ [tej] utrzymuje, że ono pochodzi
jeszcze z czasów pewnej nieznajomości
XV wieku, prymitywizmem się w sztuce
nazywamy w ogóle tę epokę która
poprzedza Rafaela. Co więcej nawet
Kopiści Rafaela z początku ~~XIX~~ XX
tj. część nazarejczyków niemieckich
nazywają prymitywnymi tak samo
jak też tych postów pozbawionych

angielskich kontaktował się głównie
na Sandro Boticellim narzucają
przyrównywaniem XIX. wieku, a jak
mogą być bardzo przyrównywani ci
którzy się opierają jak na osobistości
tak skomplikowanej jak Boticelli?
Więc to trzeba tu z góry eliminować.
S.... Boticelli stoi w samym
środku kultury i najbardziej zawile
zagadnienia psychozy XV w. mają dostęp
do jego duszy i objawiają się w jego
obrazach. Dzięki tym przyrównywaniu
XV który przyrównywaniem nie jest
ale się tak nazywa, to jest prawda,
nie ta sztuka umbryjska Perugina
z jednej strony ta sztuka S.
Botticellego weźmi tam przyrównywaniu
umbryjski to jest sztuka dla publiczności
zupełnie to jest sztuka dla widza
i absolutnie dla Kupca. Obrazy
Perugina stoją to jest jedna z najgorszych
rzeczy osobistych o których
wiemy dzięki Vasariemu, on to Tak
Jego zupełnie z jego sztuką
z tym szukaniem . . . .

z tem wyciągnięciem ręki do publiczności, to jest tak ogromnie typowy rysunek dla tego obrazka, to nie jest u niego pierwotny pomysł. Nas więcej pociąga ten obrazek który nie widzi nas nie dba o nas, do nas ręki nie wyciąga, u niego samoistny z twórczości wyrosły.

Tak się przedstawia w XV w. najpierw jedna wielka grupa - cała szkoła flamandzka północy to jest szkoła Jan Eyck'a Hat exochen pierwotna i rdzenna z zapachu północnej ziemi wyrosła, tak we Włoszech mamy z głębi ze jednej części Umbryi Pierr. dei Francesc... jako ten jeden z najwybitniejszych ówczesnych, Andrea da Castagno we Florencyi i przede Donatella. Nie tak siebie jak pierwotne to przecież pobyt pod wpływem północy zostawiła jest szkoła nowocha. Cudownem atoli jest fakt ów

wszyscy piszą z pracowni na
Murano mówią po niemiecku
i po pewnym przeciągu czasu ta
sztuka italjanizuje się ~~i warot~~ jak
ta sztuka pracuje pod wpływem Jego
silnego pierwiastku lokalnego
nabierając momentów zupełnie
pierwotnych jak powstają takie
wcielenie imponuje typy
wierzchnie jak stary Bellini
i jego synowie Gentile...
i Giorgione...

Przychodzi pewnemu z Dalmacji
się że on biorąc pod swe wielki
skrzydło cały świat powszedni, wiążą
jąc aż do Kremlu, aż do dalekiej Azyi
na całą północną Afrykę, biorąc pod
siebie całą Hiszpanię, Włochy francuski,
aż pod Skandynawię i całą Anglię
podawało się że nikt nie wyjdzie cało
ze swojej pierwotności i oderwania
a przecież wychodzi jeden i to jeden
z najsilniejszych stary Braušel.

Więc to pewne indywidualności
wzięcie narodowe, rasowe tak
ogromnie silne tak samoistne, że
niema potęgi powszechnej (wiek) któraby
je przemogła. XVII w. dał nam
w Rzymie późnych naprawdę
z Holandyi wielu ludzi o rasowej
pierwotności pięknej atoli miary
przykład, mimo całego przeciwieństwa
Hiszpanii na wpływ tak decydujący
że ciut z nich pobyt zachował tu
Goethego z nich po nim nawet „inver-
„ehrt" się nic utrzymać, (O Rem-
brandcie tu teraz nic mówię),
z malarstwie figuralnem. W
W naszym wieku XIX w. z chwili
kiedy zdawało się że powstała z akta
domiach złota klatka dla, sztuki
że poza tem niema nic, z potrzeb
XIX wieku za pomocą sztuki bez
uciszychania parowej machiny jak
może żaden przedtem nic być a pracy
tak bardzo biednym, powstaje jeden
z najbardziej osobistych rzemyk

rzeczowych innych w przyszłości
i rozpoczyna francuskim malarzu
Milet. . .—

Barda warunek jest dla przyjaciela
i nawet dla przyjaciela wyróżnienie
gdyby exodus pracy. Jeżeli mamy
innych tak kolosalne tak-zwane
charakteryczne powieści malarzowe
ale tak imponujące jak Pierre
Vei francuzki z tym przymiotnikiem
określonym typem człowieka który
on stworzył z tem wrażeniem
mistycyzm bóstwa albo Chrystusa
na ziemię i złamią z niego tej czysto
ludzkiej powagi, ostatniego którego
widzi nie widzi, Chrystusa który
z przemocą nie jest stworzony
potrzeby się do niego modlono
jako do Boga, którego on stworzył
i tylko dla siebie na wzór i podo-
bieństwo własne (weźmy np. obraz
jego Chrystus zstający z grobu
a Cita . . do Castello)

jak widzimy takie twory Pierre
dei' francesco to pierwsi
musimy się pytać co powie' on
dalej' w ostatnich latach twórczości
co powie następna jego generacja.
Ołóż w ostatnich latach twórczości on
nic nie ... mówi. — są charaktery tak
zażarcie samowistne tak uparcie wtasne
że' one pomimo że' dokoła nich cały
świat się przeciwią, one się nie przeciwią
i mamy z jednem z najpróżniejszych
twórców Pierre vei francesco Gi z tem
Birowaniu które się znajduje
w galerji Wor.... jakoś z wajcie,
Kawowych typów takiego dotrzymywania
ciech będzie co chce dokoła. (To jest
z czasów kiedy on był do połowy
ciemny i barw już nie rozróżniał).
Ale przychodzi następne pokolenie i to
mamy dwa momenta objawów: albo
te samoistna cierpkość to energiczna
szorstkość dojrzewa pod wpływem
słońca i drogą po prostu dojrzewania
organicznego wytwarzają się powoli

słodkie owoce, wirladczające tego
opisanie, albo ta sztuka się urodzi.
Cała która sztuki renesansowej
w drugiej połowie XVI wieku daje
nam znaczenie i ostatniej trzeciej
XVII w. właśnie obraz tej drugiej gene-
racyi dojrzewającej do piękna.
Pietro dei Francesci stwarza
Melozza, taki skarykaturowany
prawie samochtony widzak jak
Cosimo... Ferrarczyk stwarza
takiego Ercole dei Robert...
Mantu... pełna głębokiej opowiadacyi
stwarza cały szereg lub legion
moralna powiedzieć ~~tak~~ tych którzy
przed potem po ten dziwnych
pii świadomie estetyczny dążący
do piękna, Donatello wytwarza
Veroggia i przez tylko w umyśle
porównać sobie dwa ich dzieła,
pomnik Kamia z Padwy i Kamia
z Wenecyi, pomnik Catelualatty
Donatella i Colonnicgo w Wenecyi
tak mamy jasno dopracowaną
prawdę do pierwiastka tej historyi

tych dwu generacyj.
Ale wszystkich, którzy chcą uprawiać sztukę
muszą iść w dwa kierunki albo
zapatrzeć się tylko jego ojca w kierunku
tego ostatniego dopytywania dopatrywania
się tego krzyżowego świadectwa przy
wielkości geniuszu na tym wszystkim
artystycznym i szczególnie tam bardzo
smutny obraz przedstawia nam
historya w ostatnich dziesięciu latach XV-
ciego przerwanego XVII wieku sztuki
flamandzkiej.
Nawet Quinto Mat... taki posiadający
może wielki w dwóch pierwszych
twórach daje nam z powątpienie
podobne do Erc.... d.. R.
potem twórczy przez co do tych
mamy to uczucie że tam już tych
żadnych nie ma.
Jest jeszcze druga zwyrodnienie
w kierunku rubaszności sztuki, gdzie
który przychodzi ta Immacht do
zwyrodnienie przez powtarzanie się,
schlebianie schlebianie przez jakiś pewien
kierunek ku rubaszności ku wprost

prostactwa.

Wspomniałem już że Holandya wnosi swoją pierwotność nie w sztuce figuralnej tylko w krajobrazie, wspomniałem że może najlepszym punktem porównawczym dla jednego pokolenia i drugiego w rozwoju sztuki XVII w. różnica tych pokoleń jest moment Roma Donatello i Veroggia. Widzimy więc że ta pierwotność objawia się tak w sztuce która ma za przedmiot nagie, albo postać ludzką, jakoteż zwierzęcą albo też krajobraz. We wszystkich tych trzech działach ta pierwotność się objawia.

Mówiliśmy teraz głównie o tej sztuce która zajmuje się psychą i postacią ludzką, chcielibyśmy powiedzieć jeszcze kilka słów o stanowisku sztuki (i "dar" kilka przykładów) do zwierzęcia.

Tak jak tu Niemcy do Dürera

pierwotność ta objawiła swoją siłę nie w tym humanistycznym kierunku sztuki tylko chwytając

się profesorów objazdów powierzchni.
Pisanell... był pierwszym i jest
wielu objazdów w sztuce XIX. wieku.
Wspomniałem już o sztuce francu-
skiej, a Gerike ... jest tym
ogromnie typowym przykładem
odzwierciedlenia tej całej historyczności
tej całej sztuki napoleońskiej
przez odświeżenie swego umysłu
swego oka przez kontakty powierzchni.
U nas jest wielki talent Piotr
Michałowski. Możnaby wymienić
wiele obok niego innych malarzy,
ale o zakroju bardzo pierwotnym
szlacheckim, takim jest Orłowski
gdyby on równocześnie we był
także przykładem dla tego
momentu rozwojowego sztuki.
Sztuka Orłowskiego pracuje na
wielką skalę a przeszła potem
w karykaturę i w prowincjonalność
degradacyę.
Do Michałowskiego potem mamy

dwa talenta bardzo wielkiej siły
pierwotnej która głównie tą
drogą odszukiwania swojej roli
niejako na objawach świata przy-
rzeczego się objawiają / pierwszy
Kossak stary drugi Brandt.
Jak wcześniejszy dzieła Kossaka
mniej więcej od r. 76 do 78, dzieła
Brandta do roku 92 ~~bitt~~ 93 stanowić
mogą (ja ten obraz który tu jest
w muzeum Ossolińskich do jego
najlepszych prac nie liczę), tak
o ile
widzimy ~~że~~ ~~Kossak~~ ~~to~~ zatopienie
się w objawie świata zewnętrznego
dobrego tej pierwotności sztuki
przynosiło.
Z francuskiej sztuki mogłaby
wymienić i malarkę Rosę Bol...
Zdawałoby się że krajobraz jest
najbliższym przedmiotem który
się może chwycić czysty pierwotny
a tak wiele kosztować może trwałe
artystka zdecydowała się albo

wdaŕa, po prostu ośmieliła się
wziąć tę naturę nieożywioną
samą przez siebie jako protagonistę
jako pierwszego głównego aktora
swojej sztuki. Niewątpliwie ogromnie
wiele momentów lokalnego
koloru jest w sztuce Hamsuna
i gdybyśmy nie znali Durera
realizmu do o wiele wyższej kategorii
dobylismy powiedzieli że on pierwszy
był który znał serce otwarte
na tych krajobrazu a co więcej
on pierwszy jest który widział
go prosto nasta, spotęgowanego
uczuciem jako jakiś objaw czysto orga-
nizmu i jego siedlisko z Norymbergi
jego widok kościoła to jest jeden
z najbardziej typowych objawów ów
czesnej kultury. Jaki uczuć Rzeźbiarski
sztuka z jak genialnego ustronienia
obserwatora. — W innym zdaniu
więcej jako ogólne wrażenie jako
Praktyczne spostrzeżenie więcej
daje nam Meyer, to wiadomo

spotrzeć nie widzieć ale to
nieistotne spojrzeć nowocześ
Krajobrazu wojciej z serca bo,
krasta barwy. Tu razem Bellin
Giorgion, Giorgion za mimi
dalej Tician. Z portretów
nowożytnych to mamy cały rzeg.
Sztuka północna skandynawska
inne głowice tą drogą. Fies...
Jansen, ks. Eugenius ...
Skiru... to byłyby warunki
Obroby należało podać pomiędzy
się z nimi pisane spotkanie,
Rozwój u Moskali, Ruskiny
u nas. To jest ten sposób
napotnie przewodniego rodzinnego
widzenia rzeczy który zaczyna
się już od XIX w. u nas ale
wojciej jako objaw tej artystycznej
u Kossaka a potępienie Brandta,
nie jako moment czysto zawodowy.
Dopiero ostatnie lata dały nam

ten bardzo cechujący talent Raszeyna,
to przejście pierwotne samoistnie
rdzenne pomiędzy pewne
widzenie krajobrazu. —

Co do tego przejścia momentu
pierwotności sztuki na drugą
generacyę chcę jeszcze dodatkowo
wspomnieć że u wielkich
czołowych artystów mamy ten
zjawisko objaw tego objawu
następnego pokolenia, to objawianie się objawów następnego
pokolenia, momentu dojrzewania
do późności w ostatnich latach
życia. To jest niezmiernie
ciekawe i pod tym względem
może najciekawszym typem jest
Giorgione Bellini ten, który
dopiero w ostatnich 15ta latach
jako bardzo wiekowy człowiek
przychodzi do pracy historycznej
pierwotnej do pracy późnej. —

Z tą dewiacją po ta ostatka
rzeczta w inne progi po ten
* moment przerwoty ten
moment charakter wielki
energiczny ji tarje probit
i rezygnacie dalej nam przykład
niby dziecko która nagle powie,
war obok niej zostało raszone,
płaczą kilka minut wyda płaczliwych
dźwięków, zaczyna takie stotkie
owoce mieć. —

Wykład w dniu 5. lutego 1902.

W poprzednim wykładzie starałem się scharakteryzować ten dział który uważam za jeden z głównych który stoi pod znakiem pierwotności i twórczości artystycznej. Tu mogę naturalnie dotknąć tylko głównych momentów charakterystycznych. Jestem chciałbym dodać pić to i jak rozumiem „pierwotność" i to jak ją określiłem nie kryje się jestem zupełnie z pojęciem sztuki czysto charakterystycznej, anitéż z innymi rodzajami sztuki rodzinnej czysto zgoła rodzajowej. Charakterystyczne rodzinne i bardzo często i rodzajowe dzieci są, ale one nam dają też moment o wiele silniejszy daleko większą energią samoistności myśli nie zwykłe dzieła któreby się tylko powtarzały wywały pod ten moment. Użyłem tu słowa, charakterystyczny" bo lubię się powoływać często na zdanie Göthego wypowiedziane z okazyi jego rapsodii o Katedrze strasburskiej; gdzie on mówi: die Kunst ist lange charakteristisch

che się schoń ist. Słowa te datują
się r. 73. Kiedy Goethe miał lat 24. i
przez dopiero pa swoim pierwszym
impulsem i gdzie rzeczywiście się miścił
pisze się z dzieła wyżej powad dzieła
piękne. Sam siebie on pisze się znał
sam się był pisze dojrzały do swoich
najwyższych tworów i zgdzi tylko że
to są tylko dwa główne momenta
rozwoju i najpierw sztuka charakteru,
styczna która może najbardziej zbliża
się do tego pojęcia co nazwałem sztuką
pierwotną a zaraz jako dalszy moment
rozwoju sztuka piękna. On jako
Niemiec znający wówczas tylko
Niemcy i to tylko część środkowej
widział z ogólnych zarysach rozwoju
sztuki, najpierw widział XV w. z samego
początku XVII w. i zaraz potem tę
sztukę o której sądził może że jest
piękną chociaż może jej punkt
chwały rozpoczął i pasługi które
zostawiła by dla nas leży na
innem polu. —
Zabierając o to co powiedziałem że

3/ A 3

382

Goethe jako 24 letni początkowiec wydał
i wydał i był przekonany że ma tylko
na przestrzeni dziejów sztuki (nie całej
w ogóle) ale sztuki niemieckiej a więc ewentu-
alnie i innych te dwa główne etapy
sztuki: charakterystycznej rodzajowej,
narodowej, drugi sztuki absolutnie
pięknej, powiem że ta omyłka
Goethego jeżeli ją tak nazwać można
jest bardzo znamienna i powtarza
się ona tysiąckrotnie. Mamy bardzo
biegłych znawców historyi sztuki
którzy faktycznie to samo piękno,
piękności, nazywają albo przynajmniej
uważano to jako sprzyt sztuki jako
najwyższy cel do którego ona dojść
może. Czy tak jest, czy nie czywiście
jeżeli stajemy przed temi dziełami
które przecież cieszą aplauso omnium
musimy uważać za najwyższe dzieła
twórczości ludzkiej, czy to jest ten
niewątpliwie u nas pojęcia zmysł
estetyczny który głównie reaguje
czy one do nas się zwracają, czy nie czy-
wiście w tem pojęciu czy instynkcie

absolutnego piękna postaty owe
poczęte i wykonane.[2] Jeżeli np.
stajemy u dołu kaplicy sykstyńskiej
z dołu patrzymy na ten sufit, jeżeli
stajemy przed grobowcem Medyceuszów,
przed Wieczerzą Leonarda da Vinci
lub jeżeli obwódzymy wzrokiem
norymberskie Apokalipsy z r. 1496
lub jeżeli teraz z Muzeum amsterdams-
kiem stajemy przed tak zwanem
Ronde de .... czyli raczej tylko
wymiarem na strzelnicę amsterdamską
czy nieczywiście przejemy z obec tych
dzieł wrażenie to jedno, czy owe odzywają
się do tej jednej struny i czy na te
dzieła reaguje jedno i to samo uczucie?
Gdy mogę mówić o swojem doświadcze-
niu a po takim razie z ja zapomnieć
ciężnego że przed kazdem z tych
dzieł mamy zmanicenie odmienne
uczucie że przed do zupełnie
innych słów czy przymiotów czy innych
rozarca się jedno dzieło, zupełnie do
innych drugie.

Kiedy niewątpliwie przy jedynej
wojnie Wieczerzy Leonarda da Vinci.
uczucie pewnej niezrównanej piękności
jest, tak też są inne momenta które
że nawet w tem dziele przyglupraja
bardzo ruchome. Jest najpierw moment
opanowania trudności tematu, stania
się panem nad momentem pozornie
zupełnie nie do rozwiązania, ten
moment oddania 12tu istot samodziel-
nych indywidualnych będących w tej
jedynej sekundzie zupełnie pozbawio-
nych swego jestestwa i oddanych
temu jedynemu pytaniu czy ruchowi,
jest to nieskończone uczucie koncen-
tracyi poprostu 12tu psych przez
jedną, zagórowanie jednej nad
nimi pozornie nici nad wszystkimi
i nad nami, co przed tym obrazem
stoimy. Jeżeli stoimy w kaplicy
typu tyrolskiej np., czy przeżywiście to
co było zamiarem Juljusza II. histo-
rya starego Testamentu się przed nami
rozwija czy mamy tam epickie
następstwo dzieł ze starego Testamentu
począwszy od stworzenia człowieka?

Więcej może nic to przyciąga wzrok i
psychę naszą ten cały szereg postaci
ta niesłychana ważącego indywidualności
z tam dziwnem rozpaczliwiem i
tych Sybill i proroków. Widzimy tam
jak grzyby nieskończony ferment który
idzie o wiele ponad historyę przy
którym zapominamy że jest tekst
który je pierwotnie spowodował, że
egzystuje stary Testament. Już nie
mówię o innych postaciach dekoraty-
nych które tam są.
Jeżeli stworzymy Apokalipsę z Dürera,
z tytanu Dürera tak mamy przede
wszystkiem uczucie przedziwnej
fantastyki opanowanej niesłychanie
jeszcze większą energią twórczą.
Te rzeczy są do pewnego stopnia tak
przewrotnie realistyczne pozornie
one tak różnie bajdany dziwnie
bystrości ja nie wiem, prawdy trzeba
powiedzieć po prostu reporterskiem
cudu ubierają z tą niesłychaną
fantastyką Apokalipsy, że my
podziwiamy je to fluktujące

fala fantastyki która nie wróci czy
kiedy powtórzyła się z tą energią ten
bardziej że widzimy ten ogromny
opór twórczego umysłu który nie silac
się na złagodzenie tej przemy barwą
czy formą, temi nieśmiertelnymi
słowami je do naszego umysłu i
oczu wraża.

Jeżeli stajemy przed Rond - de...
który nie jest ani R ani d...
tylko wymiarem linii na płaszczyźnie
tak może w żadnym innym dziele
potęga prostu życia ludzkiego
całości bytu, całości narodu tak
skoncentrowana z całą ogromną
rozmaitością indywiduów stojących
pod znakiem jednej kultury tak do
nas nie przemawia jak tu.
Ale jeżeli chcemy słowami piękno,
wrażenia piękna, uczucia piękna
nadać znaczenie że pewna suma
uczuć najwyższych percepcyjna
z wrażeń z pewnego świata odnoszą
cych się z tem słowie się kryje,
(ale tak nie jest) z takim razie

mogliśmy te dzieła uważać do
powszego stopnia za piękne
piękne, a nawet te wrażenie które
one na nas wywierają jest zupełnie
inne. Są dzieła piękne które
rzeczywiście tem wrażeniem piękna
ogólnego są silniejsze od całej
umysłowej czy duchowej czy
religijnej treści którą one nam
dają. Takie są przedewszystkiem
Stanze Rafaela i gdyby kto
kiedy wątpił że egzystują w nas
momenta reagujące na piękno
to niech tylko idzie do Stanz.
Jak się z tamtąd wychodzi napomina
się o dyspucie, o przeistoczeniu Ciała
Pańskiego i eucharystycznego, o Trójcy
Świętej, o wszystkim dokonanym,
zostaje nam jeden jak gdyby
ogólny odblask jak gdyby aureola
która dokoła całej postaci ludzkiej
myślącej, artystycznie twórczej,
religijnej, prawniczej itd. tj.
ludzkiej społecznej się zatacza
To jest treść pokonana przez piękno.

f.

Niewątpliwie i w całym przeglądzie dzieł Rafaela i w innych dziełach ten moment i świadomego piękna i odtwarzania piękna na naszą psychę ten jest, ale w tych dziełach w skutek tych moich zdaniem wyższych pierwiastków które w tamtych się znajdują, w tych dziełach absolutnych najwyższych twórców nie mogłbym odnaleźć ja ich przynajmniej nie widzę. Oni się zwracają do innych stron naszych formalnie jak gdyby niezmiernie subtelną ręką sięgają po drzewia nasze, po wrażenia które od innych dzieł w życiu często nie odrosili popełnić, one w nas wytwarzają popełnić nowe pierwiastki rodzą w nas nowe napatrywania, serce przez o wiele wierniejsze bogatsze od tych dzieł wraca nie przynosi, myśmy poznali inne prawdy, dalsze prawdy, dalsze natury.—

Wspomniałem o tych dziełach i eliminując i dodając poprawi

rzadkie w tym całym przegrupowaniu płaszczyzn które się ma po obu gerjuszach prawie te cztery naroże stały się mnie jako pale niewzruszone.

Rad bym bardzo z wahaniem się długo czy może jako pierwszego do tych czterech nie należałoby przyjąć Giotta nie można z powodu jego fresków z przejścia franciszka z Assyżu nie nawet z powodu fresku kłóci w kaplicy Sakrive..... z życia Matki Boskiej w Padwie, ale głównie z powodu tych Gris..... tych symbolów cnót i występków ludzkich które u dołu w wysokości oka w tej kaplicy Scrivelli się znajdują.

Gdyby te dzieła nie były tak wyjątkowe pierwsze tylko i gdyby cała ciężkość ciała ta ciężkość działania Giotta nie polegała na pewnej tuszy to jest na tem że w nim widzimy pewien może najdoskonalszy typ psychika wolnego ruchu

od decentralizującej się fantastyki
tj. z najwyższą fantazją ujętą
w najdelikatniejszych psychicznych ber
wzruszeń fantastyki z wzdycie mi się
że na cześć wszystkich tamtych trzeba
stawić Giotta a nie tutaj.
Mógłby przez przyjaźń z rachunku Velasquez.
W Hiszpanii nie byłoby ale biorąc
asumpt ze słów Justego który
mówi że kto zna głosowe galerye
środkowej i północnej Europy
ten zwłaszcza wojnę z głównych
zarysach pojęcie o Velasquezie
może sobie wyrobić. Na podstawie
tego może zbyt za mnie i innych
pobieżnego zdania przychodzę
abym do przekonania że ta wielka
w tych murach jedynego Escurjalu
stojąca się i zamknięta 150 letnia
kultura lokalna zwłaszcza co może
z tym zmysłu tak wielowymowne
energicznie sobie stanowym na
widok zbyt wielki i że on
w najwyższym sensie nie

wyjrzeć poza miarę ~~dzieł~~ całą
swoją indywidualnością
z swoją odrębnością z tym wielkim
pierwotnym typem oddania osobi-
stości przerwucania ich do jego
własnego sposobu widzenia, że za
pomocą nie wyjrzeć poza ten
jeszcze wielkiej sztuki ogromnie
głębszej ale pomocą jeszcze
wielkiej prostocią bezgranicznej.
Żeby postać z tysiącznym narodzie
innym którego z bibliotekach z
pomocą można na stałe których
nie podnieba oglądać ani z galerjach
ani w ich krajach rodzinnych Goja
mógł tu wejść) z pachnbą.
Ale ten znowu często mam się
przedstawia jako najdoskonalszy
najskrajniejszy typ fantastyka.
Póże zostawiony najpierw przy
tych czterech halach przy Leonardzie
da Vinci, Michale Anioł, Dürerze
i Rembrandcie. I tu

będziemy się starać uchwycić kilka punktów takiej twórczości bezpośredniej najwyższej.

Jest jedno najpierw, stosunek ich twórczości do stosunków pozaestetycznych (np. kultury) pozn, które były zupełnie obyczajowe przy końcu XIX wieku. Stosunki nasze społeczne, które do wszystkich pozaestetycznych, wytwarzają one te dzieła te rapsody bez adresu, tworzą się dzieła o których się nie wie a czyich rękach one będą wie się tylko że one przejdą na tę lub ową wystawę i to jest jedynym adresem. Wszystkie inne dzieła bezpośrednich tych mistrzów pozaestetycznych mają swój impuls a przeżycie bezpośrednie życia, one stoją oparte na bazach stałego zawodu, ulicznia. Tu Rosję uczytelniki, tu papierz jeden lub jego partycja [illegible] VII ary Klonowa, tu

mały wydawca norymberski jak
u Dürera, tam Shrelmica auster,
dawniej która to dziś nazwano.
Jest więc bezpośredni kontakt
z życiem powszednim, one dają
dla dzieci robione, z pewnego
często bardzo codziennego impulsu
powszedniego. To daje wszystkim
tym dziełom niezmiernie głębokie
korzenie, to za pewna głęboko
bardzo w społeczeństwo wspólczesne
daje im możność tej linii prostej,
jaką bez tej całej ewolucji i
niepewności w czyjeś ręce to
przejdzie dla kogo malarnie
malują jakie oko jaki umysł
jakie spotrzeżenie na nie tej
części patrzeć, tu adwokat jest
z góry pewny czy to jest jakieś
arbeiten czy korporacja która jest
do nowego stopnia dalej jedynym
czy to przyjemnie do zbiorem
ludzi którzy tą drogą pewnie zerwują

lub pewne kulturalne cele.
To jest niewątpliwie wakine, bo
zarar z tem łączy się obawa
utraty pieniędzy, to nie liczenie
się z wymaganiami życia to pójście
zawsze niestychanie ponad
bezpośrednią potrzebę i ponad
życie.

W jednym z poprzednich wydziałów
wspomniałem o ignorancyi
niektórych dziennikarzy. Czasem potem
byłbym rad cofnąć to słowo
bo zdaleka się czuje może nie będąc
tu, że przesadziłem. Przypadkiem
ostatniemi dniami przeczytałem
w jednem może najpoczytniejszem
u nas piśmie Teofila Gautier
z którym przy końcu połowy
XIX stulecia będziemy się musieli
spotkać jako z jednym z najdoskonalszych umysłów, zdanie
następujące: „Le plus grandes
joies sont toujours bornées

Niech mnie to usprawiedliwi,
że tego słowa użyłem, bo
w tem przeczuciu mojem pi-
szem dziś bardzo wielką prawdę.
Oni nie widzą rzeczy najbliższych
oni nie widzą wszelkiej możliwości
stosowania się do zamówienia bo
jeżeli przejdziemy choćby te tylko
cztery wiersze to czy nie jest to
niesłychana pierzwaga czy nie
jest to bezkompromisowy, intergralny,
mocna powiedzieć bezkompromisowe przeko-
mocna silniej powiedzieć
wanie silnym charakterem?
Zacznijmy od Mateusza Leonarda da
Vinci. W małym miastku wilgotnym
redektarza dla mnichów może
w najlepszym razie kilku ascetów
zapewne i nie ascetów, dla
tych mnichów którzy byli najbliżsi
związani z duchem Franciszka
Assyżu i Dodwika de Mann
którzy tam chrzcili, dawali śluby
grzebali a co ijuro umieli być
bardzo podbudliwi, może

wiérak umiéli przy tych oględzi-
nach zmarłych zanotować nawet
oba oczy i napisać: przy czym
śmierci mężczyzna choć ona była
bardzo zuana, Na tych umiejęt-
więc z tem znalem wątkiem
miejscu na tej ścianie do połowy
oświeconej ściane przez tak
[illegible]. Leonardo czuł potrzebował
myśleć i kombinować ciągle
i chcieć dać z tem wiecznej
najwyższe dzieło swego życia?
Czy on tego potrzebował, czy potrze-
bował tego Lodovico del Mar-
czy było Fo. potrzebne dla tych
umiejętności przebyśmy ich nawet wzięli
z najlepszej ich strony – tych umiejęt-
którzy nawet ~~nawet~~ takie jako
altorowie wystąpują z tych warsztatów
Zaudal... ~~czy~~ czy dla tych
umiejętności chcieby ich wziąć z najlepszej
strony wiecznego z stylu Giocondy
nie byłaby ani warta dobrej?

Kochał on potem portretuje
Monarchę to czy dla tego portretu
wyższej damy florenckiej trzeba dać
całą miarę wiedzy swojej tj. a tylu
Leonarda da Vinci, tyle wiedzy i
uczucia które tej a innej przydaje
Tęczą takem ja czyż trzeba było aż
dać jak gdyby drobniutki wtrącek
owego kosmopolitycznego poglądu
na świat? —

Dzięki. do Michała Anioła.
Pewnie kaplica domowa papieża
w kopule świata katolickiego
światyczna a pośrednim świecie jest
do jakiego stopnia miejscem
centralnym, tam idealnie
centralizuje się przede cały
cała myśl świata pogańskiego
chrześcijańskiego. Ale czy
trzeba było dać tę całą wielkiemu
ciągle niespokojną z całym światem
bez ze sobą w niezgodzie
psychę własną z tych sybilli —

i krzyżaczki? Jakie to ma związek
z Domową Kaplicą papieską? Żaden.
My uważamy Dzieło które on
stworzył a Kaplicę sykstyńską' prawie
tak jak gdyby małą siostrzyczkę a którą
jak się rzuca kamieniem tak on rzuca
tak i im bardziej są one blisko
brzegu tak są silniejsze, im bardziej
wokół Michał Anioł oddala się od
tematu tym bardziej staje się
sobą, i tam silniej rośnie jego
własna psyche, i tam głębi on
jak np. w tych portretach magicznych
późnych daje wyrazniej najskrajniejszej psychy własnej tam on
pisze nie stoi z przyrodą absolutnie z żadnym tematem ale
przeciw niej będzie mu bardzo tak naiwnie
skrzyżowanie się on ich wynalazł
Na tego aby dać organizmu podstawę
Na tworzenia tych wielkich dzieł.
Jeżeli on robi na pamiątkę nagrobki Brata i obrzęd papieża

ludzi który przecież tak mała
przyczynę się w świecie współczesnym
pojęli on sam tworzy symbole
wieczności, chce staropyć te całą
płynność czasu a tych [illegible]
na dole i daje symbole całej
ludzkości a tych dwa pięciach i
4. potach pokaz, że on przecież nie
robi tego ani dla tych dwu ludzi
o których nie wiemy który którego
przedstawia, ani dla papieża który
w dniach prawie przyszły nie był na
koronacji i faktycznie ludzie
Dwa razy pobierzenie te dzieła
widział, i o którym wiemy
jak i inteligentnym on był i czy
go z punktu widzenia grabowca
dawniejszego z punktu rodzonego
biorąc nawet te pieczy pachołki
mogły te serie absolutnie wyjaśnić
ani do rodzonego brata ani do
otrzyja ~~wiel~~ wyjdealizowanego
postaci w stopniach wyjątkowych.

Więc czy nie jest to z punktu
widzenia tego biorąc niestychana
bezkonsekwencja, nie liczenie się
z czasem, pracą i przedmiotem? -
A potem ten Dürkan co mówi,
jak on wyjaśnia tę Apokalipsę,
czy on sądził, czy on śledził
co ~~jest~~ wyjaśnił Orzeszkowej rękopismo tyle i tyle kilogramów
z Orzeszkowymi, czy nie czytał
na przykład Słowackiego, czy przynajmniej
wydawcy trzeba tego to czyć
najwyższej fantastyki, która
może tutaj się w każdych
okolicznościach pojawiała, kolanem
nieistniejącej energii? To
Orzeszkowej nie przeszkadza, ani w Nad Niemnem;
nie ani nawet w całach
nie leżało i może wolno nie
wierzyć w usta tego nieszczęsnego
wydawcy słowa: so gut war es
gar nicht gemeint. Mnie

Wohlgemut Leitinger robił
takie same rzeczy i brał takie
same honoraria. Więc to nie
jest absolutnie liczenie się
z przeszłością. —
A że w wielkiej sali domu auster-
Damskiego 100 kilkunastu ludzi
wybiera się na strzelnicę, wypali
z dwu górnych pięter i jeden
jeden na dole zabezbił a drugi
zabezbił i śpieszyli się nazad i
powoli się zbierają, czy z takie
nic jak to może się zamknąć
najwyższe dzieło najwyższe pojęcie
niewiem: ideał tej zmowie społe-
czne; i narodowej jaki kiedy-
Kalwodek miany? Czy on tu
w całej dziedzinie wyrzec nie obrelił
pewnie swój cel? Cóż może
być bardziej rzeczą charakterystycz-
nieczynnego dla tego co mówię, dla
tego mijania się twórczości arty-
stycznej z tym celem jak fakt

rè ten obraz spotem kiedy
przemówił się ~~[illegible]~~ do innego
Jemu obcego się o dwóch Polacach
na wielki. Ta gildia nie uważa
się nawet z tego obrazu radosno-
ści bo ona chciała mieć z ilustracje
ze swego ~~[illegible]~~ stanowi-
wiska ~~to~~ obraz po 1/2 Polacach
z jednej i drugiej strony. —
Przy Skaregi te prozy idą o
wiele poza swój cel: Oto
Skarga, pracowali ażeby to
się dało ogólo konkretnie pojąć
i w słowach wyrazić, leży w tem
siła zasadnicza, żywiołowa,
która nie pytając się zupełnie
o potrzeby kultury, życiowości
idzie za tą ideowością za tem
ogniem boruce i stwarza wielkie
utwory wymysłu twórczego
ze siłą wiszącą tak jak piorun.
Ze siłą wiszącą nie w tym

zwyklym sensie chociaż i to
bardzo często się zdarza, siła ich
oprawca tych dzieł bez pomiary
leży z tem że chociaż one grają
ora często tylko szorstkim bru-
natnym tłem jak w kaplicy sykstyń-
skiej p. Sroregiem bardzo znako-
mitych dzieł innych, te same
dzieła zapomina się zupełnie
same giną i jeżeli up. restau-
racy sobie wszystkie wszczerze
choćby te z XV stulecia to jest
tylko aby sobie w obec ~~tre~~ Leonarda
da Vinci pomódz przy dosłaniu
jacy tamci byli biedni. Jeśli
w kaplicy sykstyńskiej albo przypadkiem
schodzi ku dołowi i zgotyka tam
na tym szerokim brunatnym
pasie z tymi drobna pasmami
dzieł, z nim twórców nie zgry
zmianami takiego jak Sandro
Botticelli albo może mistrz z Cortony

to pisów nam na myśl przychodzą te słowa: Jacy oni są biedni w porównaniu. Tam jest realizm od prawdy, od tematu, tam jest historya tam są dzieła wielkiej kompozycyi jak Perugina tam są te dwa wielkie obrazy Tintoretta ale my nie możemy na te prawy spokojnie patrzeć my czujemy że tam jest chęć dojścia do pewnej precyzyjności pogoty pewnie piękniej życia, ale na górze widzimy prawy wyższe ponad naturę, dalsze od prawdy dobychaes nam znanych. Może najwyższym słowem które kiedykolwiek geniusz o geniuszu powiedział jest to wyrzekł prawie bezwiedna notatka w liście którą jakby tylko od niechcenia wyrwała się Goethemu [illegible] on wracając za drugim pobytem

z Kaplicy sykstyńskiej" pisze do
pani Stein: „Er ist so gross
dass auf ihn nicht einmal
die Natur mehr schmeckt."
Tu ta cała Kampanja ze swoją
odwieczną kulturą ten cały wielki
Rzym cała architektura wszystko
co stało się drugą naturą a
poza tem przede co więcej, ta
natura która już widzi i przeżywa
ten kiedyś wielki przeżywa
poprzednio Szopena i Darowicia
ta natura już nie smakuje
z obcu tego co daje Michał Anioł.
Jest to zmysł jeden z najwyższych
zmysłów które mamy, jeden
z najprawdziwszych poświęceń.
My mamy uczucie gdy stoimy
przed grobowcem Medyceuszów że
to nie jest prawda, to jest więcej
jak prawda, że tak jak ta Noc
leży tam ciało kobiety leży nie
umarła, że Psyche taka która

postawa np. Wiecnór jest wyższa
poczet możliwy punkt postrzegania
z pięciu fizycznem co do rozwoju,
bardziej wyraźnie i umysłowem
co do psychicznego. —

Sądzi się, że czyta się często o tych
ludziach że oni dopiero co zaczęli
twórczości ludzkiej. Jakoby przez
tamte pojęcia podnieść bardzo
ostrą, approximuje bo ono implicite
chowa w sobie zrozumienie
jak grzyby w dziejach umysłu
ludzkiego utajone jądro dopiero
przez bieg wydobyte ogarnęło
pewne maximum do którego
dojść może, nie są pewne
granicy których moga ludzka jaźń
nie dosięga a do których ewentualnie
przemysłem, cieśniejszą siłą fizyczną
dan lub dźwignie może się dostać,
jakoby te granicy ogarnęły przy-
najmniej nie w naturze a granicy
możności ale z idei, nie są

powrocie maxima utajone ktore
oni potem wydobyli.
Oby z dającej się z wyżyn XIX wieku
z tej najlepszej strony która on
nam dał: z nauk przyrodniczych,
tak o tych procach sądzić nie pomińmy.
W takim razie to kapitulowanie taicie
przyjmuje pewny minimum clausum,
granicę nieskończenie wysoką ale
która jest choćby w idei, powrocie
non ja ultra poza tę nie da się
iść. My się o tu mówi się o tych
ludziach że oni dosięgli tych szczytów.
Zdaje mi się że jeżeli widzimy
w tych wielkich ewolucyach
całego świata przyrodzonego do
którego człowiek swoją duszą
całem swojem piśmiennictwem należy,
to wydobywanie się obok ciągłego
zamiłowania, to wydobywanie się
nowych wyższych kultur tego
dobierania się doskonalenia się,
tak można powiedzieć że właśnie

u tych ludziach są te momenta
tak samo jak u przyrodzie, jak
u nowych gatunkach roślin,
zwierząt, to są ci ludzie na
którym to, ród ludzki wyrabia
się i rodzi. Oni przeżywiście
otwierają, oni dają przeżywiście
więcej, oni nie apelują do przeszłych
znanych bo oni z tych znanych
nie znają właśnie. To jest ta
ignorancja tych ludzi. Oni znają
to przeszły proza, po takiej stronie.
Oni występują z nowymi rodzaj,
oni rzeczy, oni są zupełnie inni
nie tylko pierwotną odrębnością
typów ale wyższą, to jest
nowy rodzaj dla którego dotąd
ani pojęcia ani nazwy nie było.
I oni rzeczy właśnie tych najbliższych
tych znanych tych pięciorych
nie znają i nie widzą. ——
Na ostatnich ćwiczeniach poprzednich
niezmiernie charakterystyczne rzeczy

bardzo trywialne spodania o
Michale Anioł, że on nie stoi ot
[illegible] Budzi tylko że on w nich nie
nie widzi. To imputowanie Pánny
Marii, który z tysiącem try-
wialności mieniła nie do uwagi
to pochodzi stąd, że oni takich
nie używają. Nie będę mówił
o budziach takich ktoś(y (z pow[illegible]
tych obrazach) którzy zgoła byli
przeciwni woli by stać contra
zdanie odrębne jak Michał Anioł
ze swoją odrębną, przykrą że swoją
brzydotą, bliską prawie nieumiejętności
ze swoim charakterem cierpkim
ciężkim i trudnym, ze swoim
nieskończonym ~~nie~~ przeciwdyspo-
sycją [illegible] stałej
od społeczeństwa, ale chciałbym
podnieść tego człowieka o którym
można że był najpiękniejszym
z całego świata, najpiękniejszym
stworzeniem między stworzeniami

87

310

najpiękniejszym śpiewaniem
między śpiewakami, o Leonardzie
da Vinci, który mając to
wszystko ledwie ostatni do tego
kielicha się dotknął i on
wracając z tego wielkiego świata
wygnany przez Francuzów pośredni
mie da się ledwie kilkanaście
dni zatrzymać u najwyższego
ximysła towarzyskiego który
początek XVI w. miał w Izabelli
d'Este kiedy rodzinnością
bawił tam ximysł jak rozmaicie
z jej wdzięków delikatny
... Cortese, jak twórca
dworaństwa. On indziej staranie
na bagna do Cesenki i jego
moment opanowania tych bagien
interesuje & wdzięki mniej
od całej wielkiej Izabelli d'Este
i twórcy Rad... i dworaństwa.

Tensam Leocardo idzie potem do Florencji
i kiedy - mamy teraz znaczną ilość
nowych dokumentów gdzie widzimy jak
ludzie nie się napierali o dzieła - kiedy
cokolwiek było tylko mogło w dowolnym
czasie dzisiaj czy ambicyą artysty
twórczego ujęcie on się cofa i dwa
lata kombinuje kartoń św. Anny sama,
dzień po to, aby się nigdy nie stał
obrazem a piecowaniu potuje z do-
kładnością małego sklepikarza to co
rano dostał, co wieczór wydał, ile
świec dał temu pomocnikowi ile
funtów mięsa kupił, albo jakowe
czyni notuje koszta pogrzebu swej
matki.
Michał Anioł dla którego wszystko
co papiestwo mogło dać stało otwo-
rem w chwili dokończenia najwyższego
dzieła, z pospiechem ucieka z Rzymu,
Rembrand do którego bogactwa w dzie-
wych stosunkach formalnie cisnęły się
on ich nigdy nie użyje. To wszystko
tych ludzi nie mogło tocić z tego
punktu życiowego biorąc,

to może jest Droga, która (bardziej a contrario może nie tych ludzi poznać) zakreśla się nam może najogólniej ten moment takich wielkich twórców. –

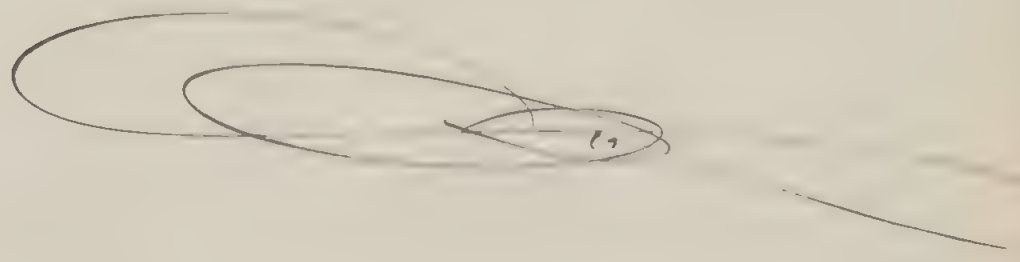
Jest jeszcze jedna rzecz której chciałbym dotknąć tj. to czy rzeczywiste czy prawdziwe podobieństwo Leonarda do dzieł jego poprzedników, czy i ile Leonarda tkwi w współczesnych robotach Vergia nie wiem, mam tylko podejrzenie że tak, ale on jest ze wszystkich najbardziej wyjątkowy jako uczyć jedynie między nimi absolutnie kosmiczny a przyczyna leży w typie charakteru.

Możemy go sobie wyobrazić przypadkowy Leonarda jak gdyby roślinę która tworzy przedziwne kwiaty. Jego dzieła sztuki to są tylko te konieczne następstwa normalnego nieprzerwanego rozwoju rośliny samej. On przeszedł może

powiedzieć całą naturę, on jest tym Erdgeist z Fausta, tą wielką naturą, on przeszedł ją od początku od początku aż do jéj najdoskonalszego tworu którym jest abstrakcya duchowa w twórczości artystycznéj. W tem leży punkt jego ogromnéj oryginalności i z tego punktu postać od Leonarda, całego nieba punktu łączącego do jego poprzedników. Znajdą się przyrodnicy, podróżnicy, malarze, człowieka którzyby to brał genotycznie i przeszedł w swoich 62 latach cały świat, tego niema. Dlatego też każda jego faza symboliczna zamyka się tylko jednem dziełem, tak jak na każdéj Todydze tylko jeden jest kwiat. Ile epok tyle dzieł i na odwrót. Od Rafaela (nawet nie mówię już od Madonnie sykstyńskiej) idąc przez jego dziełach najmłodszych przez Stanzach, mamy te

/.

genealogię która prawie od
roku do roku możemy śledzić
i jeżeli może Szkoła dziś ka
będzie najwyższem dziełem które
on dał, tak może z pośród najdzielniej
możemy tę całą konsekwencyę
wstecz przejść i stanęmy aż
w 92 lat wstecz przy dziadach
Gibertiego. ——



11

Sztuki plastyczne i muzyka.

I.

25/2. 902.

Bibl. Jagiellońska

1.

„Sztuki plastyczne i muzyka."

Wykład po dniu 25. lutego 1902.

Jeżeli mam mówić dziś i jeszcze jutro o sztukach plastycznych i muzyce XIX. wieku dzieląc oba te wielkie tematy na dwie warstwy poziome to ja niestety muszę tu stać na stanowisku odmiennem niż inni Koledzy którzy tu z pańskich przyrodniczych przedmiotów obrabiali i przedstawiali ich rozwój w XIX. wieku, na innem jak filozof który będzie mówił przy końcu wykładów dlatego, że oni współdziałają że pracują dalej że są kontynuatorami tych o których mówili przedmiotów albo ich myśl ciągną dalej albo stoją w opozycyi a jużi zgoła

/.

w innym sensie tyczy się to tego
który tu na kilka dni będzie mówił
o dziejach i ideach poezyi XIX.
wieku. Gdy on będzie mówił tak
żywiołowo bo gra w nim krew
wielkiej rodziny jego antenatów
i on do wagi i powagi swoich
argumentów dołoży tę płotą klaskę
swoich myśli, a mnie to naturalnie
nic wchodzi w rachubę nic było
nie bowiem Danem ze sceny,
z wyotaw, z cokułu przekleństwa, z estra,
Jy koncertowej przemawiać do
publiczności Dziełami bezpośrednio
nic współczesnym w tych rzeczach
o których mam mówić i stoję
na stanowisku Odmiennem na
stanowisku publiczności właśnie
i stoję jako jej przeciwnik i
powiedział w jej imieniu mam
tu mówić o tych rzeczach a

naturalnie mam tę ambicyę
że chcę mówić w imieniu
najbardziej dostających najgłębszych
i najdelikatniejszych uczuć
które w sztuce wiążą przeciw
wielkoduszną, często życia własnego
najdelikatniejsze struny, które
w niéj sprzykają nietylko ozdoby
okrasy życia nietylko najszlachetniejszego środka kultury
ale co więcéj i potrzebę albo
przynajmniéj chwilowe zaspokojenie jednego z największych
najbardziéj w nas żyjących uczuć, jakich uczuć potrzeb i uczuć
nadzmysłowych.-

Naturalnie nauki przyrodnicze
badające, dające rezultaty nowe
każdego dnia zdają się że one
nas będą prowadzić coraz dalej

że przekroczą najoświeceńszą granicę wiedzy ludzkiej i że potem dla tych przeszkody stojących na granicy między wiedzą a niewiedzą nie będzie przeszkody.

Zdaje się tylko ludziom że każda próba naukowa i przyrodnicza dziś, jest ujmą dla ścisłości jutro, Przeciwnie ona jest koniecznem bo tak samo a nawet jak również i potężnie wzmaga się ludzkość w wiedzę tak samo i ta potrzeba architektury wzmaga się, rośnie, potęguje się, tak samo jeżeli się wzmaga zasób wiedzy z doświadczenia tak samo rośnie i potęguje się Ta konieczna potrzeba absolutu i tem wyżej staje ten cosinus α który normuje stosunek nasz do absolutu.

Tam na samych krańcach gdzie dziś się kończy i gdzie zdaje się cokolwiek w przyszłości przez niewiedzę jak się

Rozwijała wiedza ~~historia~~ historiadalna będzie się zawsze kończyć wiedza ludzka, tam na samych krańcach Kosmos tworzy się domysł... myśl i zmysłami te stopy herkulesowe uderzy tym a tamtym światem: filozofią i sztuką, owoce myśli i zmysłowego że tak powiem myślenia. Stąd więc tu powiem moment stopy do pewnego stopnia dziś najpierw pora kulturę a dziś nawet do pewnego stopnia na całe dalsze rozwinięcie.

Jestto pomyłka sądzić że sztuka jest środkiem wykształcenia środkiem kultury, pod pewnie ona u zarania swoich pierwiastków a może nigdzie to się nie ujawnia tak wybitnie jak właśnie na początku XIX wieku i zdobycze tu ich primus ~~inter~~ zdobyczy równocześnie in medias

res, W całym słowniku Napoleona
to sztuka; ~~mieszny pomiędzy pana niegodziwca~~

Jestto pracą wielka jak stąpi człowiek
który cicha (spokojna) ludzkości wzrusza tkliwie
duszy zachwyt czy trwogę wzbudza ale
obudza cały świat i my stajemy
z pytaniem jak sztuka z obcą tej
osobistości stoję jaką ona mi da
odpowiedź na tą wielką pytanie
którem on był sam.

Przejdźmy najpierw ludzi mi współ,
czesnych.

Czy ci Konwertyci jak
braci,
czy Corneliusz czy czy
wspaniały Nazarejczyk w Rzymie
ki pokutnicy za winy nie popełnione,
no którzy całą swoją sztukę otpo-
kórowywują od Giulio Romano
ar do Diepola którzy schowany
w tym samotnym klasztorze San

7

Severino w tem sprawie sztuka specjalnie katolicka więcej pisze specjalnie klasztorna, czy ci mogli dać odpowiedź na to? Czy oni w tem zaniknięciu swojem od świata byli przystępni dla czegoś innego niż dla ascezy które leżą poza wielkim owym kościołem XII tego w XV. - w XIV. tym wieku?

(Dorelius pięknie wewnętrzny innych głęboki jednostronny który podobnie jak Sp... w miarę z tą swoją ustawiczną refleksyą i z tem grawitowaniem raz w lewo do dawnej potem znów w prawo ku nowej epoce z tą swoją chwiejnością między wielkimi problematami klasycznymi a romantycznemi (dojść) może wybrnąć i do jednolitego stylu. To za nim pytam się czy może w tych klasztorach otwartych jak

Carsteus leżał umarł powiem zeroś
ten Carsteus z utłrzego Szyler zarto-
wał sobie : Raźm und Zeit hat
dan uns schon gemalt es bleibt
zu erwarten ob mit gleichem Talent.
die Tügend wird uns getauzt.
Z nie pamięto więcej jak siedm lat
wird de Tugeng getainzi przyszedł ten
Sposuini ze swoją trestalką i przyspo,
wadził tę tanecznq sztukę.

Albo Torwaldsen którzy nalerza
regarek swego życia o dwa tysiące
lat wstecz tam gdzie jeszcze nie znalazł
sposobu do spowrażania zagadki życio-
wej a artystycznej którą nam daje
Napoleon.
Thorwaldsen daje co najwięcej Brutusa
Juljusza Cezara nam nie daje.
A cóż mówić o tych mu najbliższych?
Canova który w Kanowie swojem
Dziele mówi: jaki ja biedny że ja

musiał być wielkim i klasycznym
jakym tak chciał być (w rococo) ów
mu kazą robić pomnik ....
a obok niego Prud'hon drugie wielko
rococo, obaj najbieglejsi rówieśnicy
którzy dają portrety Napoleona
czysto jako Komunia Prud'hon
czy jako cesarza Canova,
Canova który ze swoim platonicznym lwem
dawał występy gościnne raz w kościele
św. Karola na Trietinie na nagrobku
księżny ciężyńskiej a potem na
niedoszłym do skutku nagrobku Tiziana
w kościele Ferrari w Wenecyi: a który
w gruncie rzeczy poza drobiazgową
realistyką i formalistyką rococo
nie przeszedł.
A nowi Flandr? .... ze swojem
nieoryginalnie długiem życiem
który przez 40 lat w XVIII wieku zapomniał
wiek XIX a przez 30 lat w XIX tym

przypomina wiek XVIII-ty?
To nie są ludzie z których formy
z których ducha powstała się wytworzyć
przeciwprzykładem obstalczy.
Pewnie ten nowożytny Alexander
ma swego Leonidasa, swego Lizypa
swego Apellesa swego Pi.....
w Dawidzie.

On daje z pogardą przemy powaśnie, silne
jak Hugo jest rewolucyjnym, ale
w chwili kiedy przychodzi koronacya
Napoleona wtedy on nie ma już
imaginacyi wtedy opisywaniej jego
barwy i przędzel się gubi i jak się
wśród tę wielką koronacyę Napoleona
nie pozwaja się starego Dawida.
I Gros .... ze swoją epopeją
bitwy pod Eylau, Napoleonem
w Egipcie, Napoleonem a wielkich
oncach galopującego przez chmury
kto go widział pozwala się to jest

Pompa i teatr to jest efektowne
zaułkowiecie wielkiej epoki ale to
nie jest sztuka jej rgoła nie jest
sztuka symbolizująca, wielka, ujmu-
jąca całą osobistość.

Prawda powstaje potem architektura
Jon ..... Peris .....
te wielkie pałace z tymi pilastrami
oprocz tych stoją
oprocz tych ~~wielkich~~ jak pra-
grenadjerów, schody sprzęgające się
marmuru, proste, silne, prawie,
cicha, zaułkowiste.

Co za nich jest dalszego to cofa się
do Pon....
do jego boku ..Madeleine....
do ..... do Coch.....

Tak biorąc całą epokę. Napoleońską
widzę nie zgoła pewnego jej epokowego
rozwoju do jednego wagonu i do małego
pudełka.

12

Zostaje jeszcze jedno miejsce na Kolonnie Vendome... gdzie się ma jeszcze dziś spotkać mnóstwo 145 metrów nieprzerwanych zwycięstw Napoleona, kolonna Vendome ten wielki flakon którym sobą Francuzi postawili na środku stołu i oni się nim nacieszyć bawili.

Ran stał Napoleon z wielkim orłem cesarskim przynta potem lilia, potem znów Napoleon z berłem i pierogu potem znów Napoleon w koronie potem [illegible] przynosi Cur.... i z wrzucił Napoleona i całą kolumnę Vendomme potem znów się postawiono i na razie stoi przynajmniej stoi Napoleon w koronie.

Czy to tak wieczorem bywa teraz?

Jak się ma życie a Kocha i żyje to wiele się czasu nie pozbyć

przez się Rzeczy i bardzo być może
że Rietzel ta cała Colonne Vendomme
runie i contra Kulturę porewizuje
się, przemawia się za inne części
świata że pociąga to przewrót ziemi
i fauna i [illegible] A może Rietzel przyjdą
archeologowie i historyą tę postacią
czy w proporcji czy z bojowniczym
Napoleona i powiedzą: kto to może
być – król lub cesarz po najwięcej.
Ale gdy się dziś odkopuje progresy
od Ramzesa aż do Matki Anny
pomniki Alexandra wielkiego
kiedy się wydobywa na światło dzienne
te wielką twarz z tym czołem
idealnym typem z tym okiem
świetorzącem, z tym czarnem pło-
mieniście włokowatą głową – myśli
się w pierwszej chwili że Apollo
jakaś nowa statua – a potem przy-
patrzeniem pokazuje się jaka ktoś

trzyma gałkę od miecza ... nie
to nie jest Aleksander i gdy się
tak z nimi przeszli obok siebie
te wszystkie typy Aleksandra które
mamy, tak mimowoli z postacią
niemieckim jest wiemy i wszystkim
, ob es Deutsche ob es Gott. ...

. . . .

Co zostało po Napoleonie?
Cała sztuka plastyczna mówiemy
o niego powieściach, na wystawie
symbolu - nic. A przecież było
jedno. W Niemnii w Schwarzspanier,
dom na małym stole leżała
na wiosnę roku 1804 partytura
z napisem Bonaparte a na dole
pośpiś. L... van Beethoven.
Tu miał wielki pisarek niemiecki
ostatniemu wielkiemu postawić pomnik
wieczny. Wtedy przyszła wieść
że Napoleon się koronuje

że pierwsi Bethoven kark
tytułowe: z niego bohater tytan
jak inni i zmienia się tytuł:
przychodzi symfonia heroica....

Napoleon przestaje być Napoleonem
zostaje się lepsza głębsze jego
strona, wielka rzesza wielkich artystek
innych nad miarę czasu ruska
człowiek zostaje.

Jeżeli słuchamy z podziwem komu-
nym ekroiki tak najpierw
czujemy jasno razem w pierwszej
części z tym samobohaterskim uporczywie
powtarzającym się głosie bohaterskim
w tej fanfarze wielkiego zdobywcy
że tu mamy z przodu heroiczną
Marcia funebre
do czynienia. To jest zupełnie
jasne i gdyby nie ten temu pełni
wróg muzyki tak pewnej
pogrzebowej mocy powiedzieć

16.

do jàt mam pogrzebowy, ta
kurtkon" całe opłakuje tego wielkiego
człowieka. Przychodzi potem
scherzo, ze swoim małym dobiego-
wym drepiącym szukającym
tematem i w pierwszej chwili
jesteśmy ~~przerażeni~~ przerażeni
co on chce co on może po tym
wielkim pomniku dla tego człowieka
powiedzieć. Potem uciszonej
słyszymy tam tych małych ludzi:
on wielki? on nie być wielki
ja mam pióro dwadzieścia na głowę
ja mam otwieracz dziewięć od
pokoju, ja stoleczek długa lata
w przedpokoju ja biegałem po
schodach, on nie być wielki!
Ja nie wiem, jestto coś wielkiego,
ścisłego, do pewnego stopnia
pocieszającego prawie jak oczy-
sty strzyżony zwierzę i przychodzi

dej' do tego sherza ti' pimorali
pyta sy' Beethora: nar er so
gross. . . . . .

re' on tak dopee jes gorkowéj' lodzkiej
re' tak Drwi, mie' pucajduje' dos'
miskiego tonu' reby powiedzieć:
jakis' ty maly zawre, jak ty z pierwo-
sci jak tylko mielki ostonich przyjdie
bgdzies go powiązać jak tylko tego
nyé bgdzi.

A przeci parar potem dej' on
moment jak gryby do zebrania
siebie samego i * tych zielskich
nadzei' ktore on zawsze sgzy
ze sobg do kurkowia, daje on tony
i fanfary ktore nes przerwaly pisanie
az' do jego wielkiego ostatniego dzieła.
Missa solemnis
Mozia sy' pytać czy ~~jest nejpierwszego~~
tworzenia tego sherza? Tak. Najpierw
sa kormaite preery ktore us pramierlinej.
~~to~~ Najpierwsze, jest sama antitexa.

18.

Potem było drugie ten typ
czysto szekspirowski który z tego
przemawia a wiemy że tematy
Szekspirowskie Bethovena zajmo-
wały bardzo żywo, a potem jest
dosć wpływu bardzo oryginalnej analogii.
Chopin
~~Joseph~~ w sonacie B moll z 1839
roku który umieszcza takie takie
obrazy po tej ~~ostatnie~~ marchi funebre
i przejście do przyjaciela Lontanie.
Marcia funebre której rusek
wraca do sonaty a potem mej
bębni rozmowa prawej i lewej ręki.

Ta analogia pod względem porównania
i porównała nam w dziele Bethovena
widzieć to co przed chwilą powiedziałem
i tu stajemy przed dziełem jedynem
z epoki Napoleona.

Pewne Chorus .... Lor .....

dał przez bardzo piękne ... Lor ...

pierwsze głębokie ale to jest bystre,
bystre muzyka rewolucyjna a nie
cesarska.
Tak widzimy w tej symfonii epoka
pracy pierwsze ujawnienie się
tej czysto absolutnej duszy ludzkiej
tego dążenia do absolutnego celu
do absolutnej historii kultury
czasu i epoki i wyrwanie
do panowania urzeczywistnienia historyi
tego wielkiego absolutu i my znowu
dziś jesteśmy przyszłej jak za czasów
Bethovena jak słuchamy tych
pieśni tak rośnie się a nas tak
czyste pragnienie tego rozjścia
się i przeniknienie się duszy
ludzkiej z duszą ludzką, pieśni takich
pieśni o których pieśni myślimy
w nasze
nie wolno muzyce który się parcelije
całą ludzkość na kota i narody

a publiczny ostatecznie parceluje
się i chwerującstwo

I z tego jest wiersz pastwa symfonii jego
który się w nas bardzo ciche i cnego
się prawie nie spostrzegamy ta chęć,
zgoda pieśni moc pewności i serd uwschlim,
gen Mitbrunen .....

Myśl ta i zgoda pokrila się w Duszy
Bethovena już za od początku
XIX wieku najpierw w tem spostrzeżeniu
wanii w tej wartości des Erlebens
des grossen Tages der Freude
potem z tem jednem odtaczeniu się
inskrecji innych odtaczeń się Schillerem
który dalej aber i 10tej dlb.
12 tej. Mamy liczne próby z których
widzimy jak on zięgle do tej idei
wraca i tak potem przychodzi jego to
wielka ujawnienie tego ducha w finale
la IX-la symfonii, der grosse Tag
der Freude dla całej ludzkości

i tu można się najpierw pytanie
czy to jest dzieło jednolite.
Czy ta pierwotna myśl z której wyrosła
która nam zapowiedziała prawie o
całej instrumentacji, ideę muzyka
absolutna tak prawie przestaje być absolutna,
czy to jest muzyka jednolita czy to
powstało z jednej koncepcji.
Na to pytanie chciałbym odpowiedzieć
pytaniem, czy Faust, czy kaplica
sykstyńska Michała Anioła czy Hamlet
Kolumbi czy to są dzieła jednolite?
Tam Kolumbi jako jedna ~~autor~~
indywidualność jeśli tworzący naród
tworzący daje nam przez trzy wieki
rozmaite epoki, "Faust ma jedno-
litość" tylko myśli przewodniej rozwijającej
się tego pierwotnego
narodzonego Fausta przy końcu już
zupełnie nie widzimy, przez wszystkie
formy przez wszystkie fale i wir

i w górę wyje Goethego przechodzi
a przecież wyjdą ou tej Rowizy jako
całość. Kaplica szatyńska czy ona
jest jedność - wyje ostatecznie
tabaca jest i my uczemy tylko
błagosławić chwilom i okolicznościom
które przywarły z życia tyle pozo-
stały nam przyszłości tu i tu powstać
Dziełom nie jedności co do formy
jedności do pierwszego stopnia co
do wyżej duchowej.
I kiedy słyszymy z IX tej symfonii
to przebijanie się coraz doskonalsze
głosu z instrumentach bliższego
do głosu ludzkiego i kiedy potem
przez to chmurzy tworzące się pozna.
tych tematów i przeciw tematów
zaczyna się przebijać coraz silniej
viola ten instrument najbardziej
zbliżony do głosu ludzkiego, wtedy
zdaje się to jakaś wielka jedność
i głos jak gdyby nas z góry

23 dolatywać i jakby zbawienne prawie
słyszymy te chwile kiedy przeczytacie
ten głos ludzki przychodzi, wola:
Freude . . . . . .
. . . . . .

I w marzy jak myśl Szyllerowska pięknie
przeca się, kiedy po każdym bóżkiem
myśli Szylerowskiej idzie potem
przeciek myśli Bethovena tak
my widzimy potem u tem dziwnem
połączeniu dzisiaj ujawnienia się
tekstu z muzyką takie naturalne
takie proste że sobą że przy
końcu IX tej symfonii pada tej
nam jak gdyby cały pisarz
Bethovem szczęście tylko ku temu
ujawnieniu się .... instrumenta
a tejna wielkim szeregu instrumentów.
Jeszcze nie był koniec. Ten wielki
akcent duszy ludzkiej nie dosta-
mamy tylko ułamki symfonii

X-tej - Da pucat tak dobre
chore stony duszy ludzkiej i myślat
piękne o rozwiązaniu jéjnej trudny.
... stosunku świata pozaziemskiego do
ziemskiego. Może on by nam
być tam dał rozwiązanie tej zagadki
nad której całe życie moje bawi;
Czy to są dwie przeciwne czy to
jest jedna kultura i jakie stano-
wisko w obec nich zajmuje chrześci-
jaństwo. Może ludzkość byłaby silny
bardziej spokojniejsze odpoczęła a wielu
punktach gdyby on to był dał, ale
ostatecznie byłby nas pozbawił
jednego z najpiękniejszych najsil-
niejszych, najgłębszych fermentów
myśli i boskich niepokojów naszych.
Opuszczamy teraz ten najwięksky
utwór po komedyi Dante najbardziej
Kosmiczny utwór ludzkości
ma w nowszej kulturze swojej

schodzimy nieco niżej do gajów
gdzie słowik śpiewa - Schubert.
I ten który tak pięknie umarł
bo 30 lecia w wieku krótkiej 15 letniej
działalności artystycznej daje nam
prawie same nieporozumienia:
Skończmy zamknięte symfonią
symfonię C dur przy samym końcu
życia swego a na początku nie
przeszy Tatrze lecz popularne
wzięte z baletu z ust ludu
który on usłyszał przed Tatrzańską
a tej wiosce pod Wiedniem zasłyniał
nie - przeszy twarde postacie, ostre
ostre prawie w swej formie
recytatywy same, a pośrodku brą
te przeszy tak cudne tak serdeczne
natchnione takie odrodzenie duszy
prostej naturalnej tak pełne obok
artystki Schwindt XIX wieku przynaj-
mniej po nie znam nic.

Schwind ze swoją optyką nastrojową
nastrojową daje nam taką rzeczywi-
stość bajki jak dotyka się tego
świata dawno minionego, tak to
jest prawdziwe.
Tam ta Undine przeczuwiła kiedy
tam na dole schowana, ~~wyglądała~~
wyrwana przez tego rycerza,
tak ona inni przeczuwiła do tego
zamku i chowa się i błaga go
żeby się jej nie pytał o imię
(to jest odwrócony Lohengrin który
przecież na tej legendzie polega) tak
później żal jej za tymi dziećmi,
to jest przeczuwiste że się mściło
stać źle albo wcześniej. I tak
nastrojem z takim mistycyzmem że
widzimy że gdyby nie było się wcześnie
pojęcia z abstrakcyjna nastrojem
tak jest mocnym najsympatyczniej
choćby akwarele Schwinda mściło

27 się urodzić! —

Przybyśmy poprzestali na Spuberccie lub Schwindzie umieszczonym pomiędzy: ten świat jest bardzo smutny i wesoły, sama wiosna, same spacerujące panie, kwiaty bez kwiatów, z samych drzew cały świat idzie, ale jak tylko jedną kartkę odwrócimy widzimy że zasypia się wszystko, zamiast tego się pracuje, drugą kartkę przeczytamy się w zamtkach, dociekaniach niewyraźnych trwogach i obawach, same myśli. Schumann i Riedel Fei ludzie ~~tak~~ zwykłe parafrazują z jednej i drugiej optuce.

U Schumana widzimy ~~tak~~ tęgi ciągu chęć wejścia z dusz kwiatów, otrucia ustu przykrości, ze pomimo pomiędzy to że jest na ludzkie siły to idzie za daleko i jeżeli np. 40 tys. 41 tys z tych najprostszych

latach tropiroski swojej: mowi' orlyno
ze 140. lub 150 pary te, krawawiotawiych
z postaci w postać, jeżeli on chce być
ten spiritus flat ubi vult który
trwika w kazdy otwien, w kazde
przenie tylu i tylu dusz, tak się
nie mozemy dziwić że go ciągnie
potem od przemy naturalnych
wśmiechniętych podrzeych do zowar
kazdej blasych, strzych melancho-
lijnych, ze' czuje' w sobie cowar
tragicznejszy (poezja) ku chorym..
Just:... Körner go ciągnie, Lenau
chory duszą i ciałem a przedewszystkiem
ten najbardziej chory ten wielki
bohater dramatu Byrona – Manfred.
Wiedza to ból – i ta wiedza u Schumanna
jest tak głęboka, i ona go tak boli
ze' ona prawie czuje jak zbawienie
jeżeli go wreszcie obejmuje z ramion
ten który go od pierwszych lat za

29 ✓ roku czynić ty:.....

Rzec .... idzie zupełnie tym samym trzeba.

Wtok nich staje człowiek nam narodzo
zupełnie bliski, umarł prorocze duchem
nie tak bliski jak ty publicznością jaczej
tak często zdaje, jedna z najbardziej
skomplikowanych dusz Chopin zupełnie
w sobie zamknięty. Chopin umiera
tak młodo że pomimoto że żył całą
polską duszą życiem Polski
nie umiał nam postać swą tylko.
Skrwiło go może jeszcze coś innego
może ta ingredyencya gallickiej
krwi która w nim była, może ta
wielka podłoże przeszczepienie
cerebralne nerwy materializuje na nam
samo tylko już zapachy najdelikatniejsze.
Możnaby że Chopin jest tak dobrym
że on zamknięty wprowadził do muzyki.
To nie jest to transplantowanie pozionki
na blachetniejszy owoc jakie daje

np. Mozzinko - na truskawkę, to
jest dystylowanie ~~samego~~ ~~ki~~
każdego kwiatu i każdego zapachu
na zapachy ~~mój~~ już najdelikatniejszych.
Natura jest zwiększona zupełnie
u niego za wiele żeby mogła odżyć
innem czysto cerebralnie zmysłowem
życiem a choć może być w oczach
tylu ludzi ~~się~~ wystawiało ~~te~~ jak gdyby
bluźnierstwem przeciwko Chopinowi
ja w całym zakresie sztuki XIX wieku
niemam wielkiego jeszcze równego
w całym zakresie sztuki niemam
innego jak Watteau którego
dwuiasto wspaniała z chlubą dla jednego
i drugiego postawić obok Chopina.
Tutaj jżeli się widzi w Watteau
tylko rococo tak samo jak np.
w Mozarcie widzi się tylko przedro-
kokowe to z takim samem
prawem się nie można ich zestawić

31.

ale jeżeli się nie zi to się sprawki
do pierwszego stopnia crypto stanie
nie dla widza nie dla publiczności
robione, typ crypto osobiste, artyki
do pierwszego stopnia niepowtarzalne
które żyły tylko tak długo jak żył
twórca ich, to przez nie nie mówią nic
na temat pięć ja tych dwu postaci
obok siebie jako wprost nieroztrząsnął.
I dzisiaj kiedy Schumann przetłu-
maczony Europie przynosi dwa
najbardziej przeciwległe krańce
muzyki na Beethovena i Chopina
kiedy on wprowadził obu poetyckich
i świat przypominając Beethovena
a wprowadzając Chopina tak Chopin
jak Watteau stoją samoistnie, osobno
nie łącząc się nie mówiąc sprawki żadnej
nie polecając żadnej przejść tylko
siebie swoje nieruchome ciało, swoją
psychę erotyczną nad wyraz

prawie w rodzaju erotomanii
i ma on w sobie coś co nam mówi
jasno: że nie jest na seię koncertowy
to nawet nie jest dla seli nawet na
wiele krótko, ta sztuka nie jest
w ogóle na dziś, ona była tylko
tak długo jak ona żyła.
Obaj żyli tak krótko: Mattheson
i Chopin nie spełnia lat 40 nie
dospli ich, i obu chorych od długich
lat na choroby płucne na suchoty
dobiła te postać ~~wrogie~~ przed
przed śmiercią. — —
Jeżeli stajemy obok tych przeciwnych
jak Chopin i Schuman to widzę
tej nam prawie jak gdyby to było
rodzaju pięgó nerwowego postanie
obok pracy całe formalnie skończone
arcydzieło, pamiętajcie w tobie jak np
Freischütz Webera.
Nerwy obok instynktu świadczące nowość

równocześnie wystąpiać ale wszyscy
te pieśni sobie wzajemnie wtórzą
one sprawiają sobie wzajemnie
ból spychają się wzajemnie ze sceny
ale na końcu się pędzą pomiędzy
pieśni i natury i ich najbliższych
uczuć i dążeń tamtej powstaje
przez tak cudna całą z sobie, zamknięte
jak Greczynki.

I przychodzi potem cały szereg dzieł
które budują wielki gmach opery
XIX wieku z którego będziemy mieli
odsłonięcia dopiero za tydzień.
Freyschütz w r. 1820 r. wcześniej
obrazu trzy lata później a zaraz
potem Hugenoci Meyerbeera z Białą
Damą. Biała Dama odgrywa wtedy
w świecie francuskim tę rolę co
Freyschütz we Niemczech i środkowej
Europie. To pierwsza opera

Romantyzmu ale już z tą tendencją fantastyki z której potem rozsta ła jej cześć lepsza bo zaraz po Mickiewiczowskich opisach na dwie części na himnopisyzmu socyalizm na narodowy i na fantastyczny fantastyczna reprezentuje St. . . . . .

. . . . . .

Himnopisyzmu protestanckiego i narodowego S. . . . . obok bliższych pieśni Malczewskiego daje nam potem głównie Lor. . . . . i te wzory były między wspomnieć o Moniuszce o Smetanie, o Glince. —

Ja mam pewność co Moniuszko z Halce (która ta datuje z 1859 r. ja nie wiem jaki jej stan był wtedy który one była przekonu pierwszy raz grana we Wilnie, ale zdaje mi się że jest dokładnie mi postawiejszych lat przyszyniły

35

tej bardzo znacznie w pieśniach)
że mię wydaje mi się zawsze że
Moniuszko w Halce jest jako pan
liczących włości ale ~~to~~ ta(one) jeszcze
bardzo rozrzucone, za pojedyńcze
folwarki bardzo intratne za
zyby i grzyby ale tam tej wspólnej
atmosfery jeszcze niema.
Dopiero w Hrabinie, w Strasznym
dworze widzimy ta znakomitą
komasacyę tych całych dóbr to
wytworzenie się pewnego
klimatu. On potem bierze wszystko
pod swoją rękę komponuje tutaj
z tego dzieło jednolite. W Halce
wydaje mi się on zawsze jeszcze tym
Kompozytorem pieśni z lat 40 tych
i 50 tych śpiewanych na Litwie.
Jego przyjaciel był Lisek krotki
czas i Sucheta którego lata za

prawie współczesne. Główny chociaż
wtórzący w obu powieściach - z roku
36ego istnieje jego Fijole do Cara
a z 42go Ruslan i Ludmiła i ci
brzej bezrozumi stanowią powtarzający
brojącego na ostrzej wtórzyć
bezrozumia budowata zalej bez mało-
dowa opera historyczna. —

W tych samych latach pomiędzy trzeciej
tu bardzo zawarci data r. 1828 -
powstaje ta Niema z Portici
Auberа, Niema która nie była niema
z początku tylko mówiła a nawet
bardzo ładnie śpiewała ari
ochrzciła, ta Niema pół melodyjnym
dramatem wielkim obrazem powsta-
ńczym opery tej rewolucyjnej i socjal-
nej. a Zaraz po roku później a 29 te
mamy drugą opera Rossiniego Tell
Wilhelm, to nie" ory siedm lat później
Hugenotów Meyerbeera - i tu

37

many rzeczy dziś które nam
dają analogji trzeba po mamy
w malarstwie i przejściu w rewolucji
z tą swoją kolorowanją i swoją tenden-
cyą rewolucyi w malarstwie historycz-
nego. Flugeaux to polski
pierwsza la première grand
machine, z Obern ....
późniejszy z Tellem Rosiniego
powstają dzieła takie jak przede-
wszystkiem całe historyczne malarstwo
flamandzkie — Wa ....
de Ca.. potem Gall...
który daje le grand machine a
potem późniejszy z Sala Rose..
ze swoją kolorystyką z całą
tendencyą wyzwolenia społe-
czeństwa wyzwolenia narodu.—
Ale jest który który mówi: co mnie
z tego wszystkiego z tej szkoły

narodowej politycznej albo
narodowej której ja piękność ?
Berlioz. Chory artysta siedzi w
pokoju z paryskiej pracowni
swojej i chory na miłość ciężkie
opium i zaraz po pierwszym
łyku pada w sen i widzi
wielko miejskie ? i najpiękniej ? kal
Berlioz widzi kochankę swoją jak
ona w rękach innego to się mówi
to pisze to piszą pokój
potem w dalszym widzeniu widzi
chór ? kapliczy, Berlioz kocha
z zazdrości zabija kochankę i
idzie na rekreowanie i z tych
ostatnich chwilach na widzenie

. . . . . .

i przez to całą kompozycję przez
tę symfonię fantastic Berlioza
ciągnie się ta jedna myśl ta
idee fixe ta myśl tej kochanki

to jest mi całym światem,
poza tem nic go nie interesuje.
Jak zapomniany tu o symfonii
fantastic Berlioza jak ciągle
przypomina nam się i Shelley...
i Gothe... Który go tak dobrze
rozumiał i stojemy tu przy
pierwszym wielkim dziele natura-
lizmu: —
Ci Którzy znają rozwój artek-
muzyki, XIX wieku nie zdumie
mi za złe jeżeli ja tocką przesu-
wając porządek chronologiczny
na razie kończę zachwam sobie
Berlioza. ——

12

Rozmaitości

I. Wykład z dnia 4. marca 1902.

„O muzyce i sztukach plastycznych w XIX. w." (4)

Chciałbym wziąć asumpt z mego zawodu profesorskiego i odwołać się do ostatniego wykładu i mogę to uczynić z tem większą przyjemnością że to nie był mój wykład tylko p. Kasprowicza i chciałbym tylko przypomnieć publiczności ten główny typ jego wykładu który polegał na tem że on miał prawo i obowiązek a przede wszystkiem z tego dar ~~i zadowolił~~ że dał siebie i wówił przed całym światem o sobie i ta teorya gdyby uległa być przez niego inaugurowaną przez ludzi którzy działali w tych sztukach o których chcę mówić dałaby nam głęboki pogląd [illegible] osobistych poglądów na sztukę zupełnie innych aniżeli mógł być i miał w ogóle prawo dać.

Gdyby mógł mówić w tej teorii

Padarowski o muzyce, Wyrobkowski o sztuce w ogóle (bo on zaczyna się rozwijać w kierunku nietylko jednostronnym malarstwa ale i plastyki) – Wyspiański o (pomiędzy poetycznością a prozą umiejący mówić przekrzywnym o sobie o Grottgerze o Rozettim sobie o Kapturskim, gdyby mówił Jacek Malczewski o pszyce prozej i chorej, o fantazyi i fantastyce, gdyby przebiorze dekoracyjnie w tej sztuce (nie umiejącym podać sztuki by w niej umiał stanąć śmiało na równi bo pieli się bardzo nie myle na takie przyjaźniej nie posiadamy w naszej sztuce naszym plastyka sztuki by widział świat cały w punktu nowszej barbarzyńskiej albo tylko kontrapostowanej barwnej formy plastyki, nie gdyby oni tu mówić mogli w takim razie widzielibyśmy to przez inaczej. Za naturalnie nie mam prawa ani przypuścić tak mówić

z tego źródła świata sztuki; mogę tylko mówić z recenzatem, tyczyć tylko, wskazać na te punkta z których psycha ~~tutejsza~~ tutejsza tyczy się z absolutnem narodem, rasą, a potem z najwyższych pojęciach z ogółu ze światem całym tu i u nas zamiar najpierw przejść wielkom naokoło wschodnie, południowe i zachodnie kraje Europy a dopiero przez samym Rzym wejść do najgłówniejszych z gór) przeszkodzą mi w tym zamiarze, ponieważ (bowiem) dano mi przed kilka minutami że tu będzie się odbywała sesya czy skrutynium wice Państwo wybacz że będę musiał skracać i że będzie wiele zarzutek, będzie wiele a przynajmniej kilka o których chciałem mówić będzie musiało pójść potem i że tylko będę mógł się ograniczyć do najgłówniejszych i zasadniczych.

Chociażby mimo to przynajmniej
z głównym zarysie zakreślić tę kolej
przejść, zacząć od północnowschodu
od brzegu słowiańskiej rzeki naprzód
od dawnej Północy: od Rossyi
Naturalnie tu także jak wszędzie
z początku wieku wita nas
najprzód akademia z Brytonem
który w swoim obrazie wielkim
ostatnie dni Pompei daje to
ostatnie dni tego historycznego akade-
mijnego malarstwa, Brytona
jest ciekawy (brodaty) bardzo powierzchowny
wychowuje pocztę który ztąd
być przeznaczony na malarza i
który może później najlepiej
wykształcenie które dostał, dostał
nie jako malarz a nie jako
poeta, tj. Sparcxenke przede-
wszystkiem a następnie (dlatego)
potem od Brytona z prostej
linii pochodzi (chciałby się
(przed)
on dodać: wiecznie) sprzeczka

5

Siemiradzkiego. ———

Siemiradzki daje dziwne połączenie
północy z południem, internacjonalizmu
z potrzebą archeologii, modernizmu
ze starym klasycyzmem i jeśli np.
w „Tańcu wśród pieców" widzimy
bardzo piękny krajobraz, pinje
i platany a w środku nagie ciało
kobiece które ma pozory plain-air'u
a jeśli się bliżej przypatrzymy poba-
czymy że ma fakty pracowni, obraz
ten powstał w pracowni nie z plain-air'a
kobiecego że

Siemiradzki zapowiadający ogromnie
z swoim pierwszym obrazie przychodzi
bardzo wcześnie do przekonania: po co
mam się trudzić, ja nic nie mówię,
i przeczuwiści
on ma na wewnętrznego nicu
dwojrzyć! I jak przechodzi, kończy
się praktyka jego w bardzo pięknych
pozorach bardzo pięknych formach
bez zasadniczej" kwestyi" bez problemu
z wyjątkiem jednego jedynego obrazu
„Wakcu czy Kobieta."

6.

Naturalnie obok niego pozostaje (mu
tu idzie wyłącznie o prawdę biograficznych
pozorów) po wyniesieniu Matejki
i tu, ~~niestety~~, trudno zrobić
niespodzianki, mocno przyjaciołom
z którymi często miałem sposobność o sztuce mówić i chciałbym
podjąć się ratunku jak to się
mówi obrazu i przeczuwać o imieniu
spodziewanego wielkiego dzieła
tak pewnego i wzniosłego a nawet
i cudzystów „najwznioślejszego" dzieła
Matejki z którego nie mogę dosyć
sobie nawidzieć i nakupić pana
Wilkiewicza i p. Bilczy pod Grunwaldem.
Czy przeczucia ta prawdą jest do
ogłoszenia z punktu obrazu historycznego, czy artystycznego, czyż to
przeczucie tak bardzo trudno jest
schować się do tej budki Bernatowicza

i co chciała robić kreska za kreską
„a to jest przerysowanie" — ale jaki
wielki obraz nie jest przerysowany!

„A tu świętości nie jest jedności
a tu i dalej jest Brad" i zerwał
szyny atramentem jechać po nich.
Kiedy dziecko umysłu i obyczaju
rozwiązego, Ja a tego chętnie
rozwiązuję ale wyznam otwarcie
że jeśli kiedy przez przewrotność
krzywdzi Mickiewicza warto
rozszerzyć się o kierunku rozwiązego
procesu tak w Britanii jak
Grunwaldem. Tam coś mniej
jest, tu nie mówi tylko Polak, tylko
Polak przedewszystkiem, a po
wtem pisarze rozszerzają się Kota
procesu rozwiązego, przebija się
Tej rzeczy z życia (Matejki abstrahować nie można —
pisarze ojciec.) przypominamy
sobie tylko że była chwila kiedy
on sam zawahał się czy nie wrócić
do ojczyzny ojca, były długie lata
kiedy Praga stała się przeciągnąć go
do siebie i zrobić go na powrót
swoim, Konieh który dlatego

8

choćby była chwilowo myśl[i] wstrząs[nąć]
[cz]y razowe z nią pojęcie prawa,
nie gębowe ale sercowe powszechne
rozumiejącego nie ten, który wyłącznie
do jednego narodowości tylko
należy. ——

Widzimy się z artem Mickiewicza
bo zdaje się nam jakoby on nie
wierzył że są pojęcia bezwzględne
i względne, symfonie i rel....
jak
Dawałoby się (że by nie wierzył że są
idee i pomysły. Tak pisze się
się przed Mickiewiczem nie ginęły
pomiędzy idee nawet (choć one
ich nie uznają) są idee a zostały
przechowane (do dziś) nam, to
nawzględny proch filozofii pode-
wszystkim sztuce. Czemu nie
te idee czerpane a priori
nie te idee arcy bezpośrednie omawia-
ne nie omawiając jak krytyk powiedział
o Bram .... tylko te które

9

rodzą się w kolebce, w gniazdach
instynktów albo pomiędzy tym
nawet po dokonaniu dzieła
(mamy przykład w Wagnerze)
dojrzewają do świadomości ogólnej
jak w tych...
Czyby Witkiewicz pic miał się
dzieła przed tych które mędrują
dzieła monumentalnej
po wystawach tylko? żeby chciał
się zastanowić nad tem że ten
obraz był stworzony nie jako
rama płótna do wędrowania od
wystawy do wystawy, nie jako obraz
na okaz tylko jako monumentum
aere perennius. Wyleźmy ten
obraz (dziś jest na ścianie) mieli
w ratuszu poznańskim, gnie-
źnieńskim, w bazylice, ambry
dziś zupełnie inaczej jak
zawieszony to tu to na tym
haku. Nie mając go tam nie
możemy wcale odczuć że
nie mamy go jako freski

10

(bo on był tak. pojęty) z całą
up. Krakowskim (∞ w tej sali nie
brakuje tej takich obrazów). Gdyby
ten obraz był Matejko jako
wielki mistrz dał we freski
monumentalne i dał z pozą artyzm
swoim impetem, był wyżej dotrzeć
do tego do czego on był powołany
do wielkiego monumentalnego
dzieła freski, kobyśmy wiedzieli
dopiero co on dał, jaką myśl.
W sztuce monumentalnej trzeba
oświetlenia, sprawy tego nawet
nie uświadomił sobie
sprzeczności kolorów (mocą) nie
dla widzenia nie byłoby takich
zadrzych. Czy pozycyjnie istnieje
w świecie tylko stale z regułkami
z przekonania sztuce rysunkowe?
Czy byśmy nie widzieli się w chwili
entuzjazmu, skoku nawet
serce przestaje na chwilę bić?
On wyskakuje tu zupełnie

ale on łączy się razem z naj-
większymi chlubami muzyki
polskiej które mamy z całej
epoki twórczej polskiej.
A niewątpliwie grzeby artystyczne
były tu większe niż byśmy
o jednej dzieła geniuszu więcej
lub mniej wielkiego dzieła narodowego byśmy
nie mieli. Ze indywidualności
tak silnej że one pożerają
nawet artyzm. ——

Nie wiem czy mi wolno skoczyć tak
ale będę musiał — natura ma się tu
chwili indywidualnej, zupełnie
inna z innego kraju innej
epoki: Bruckner.

Jeżeli słuchamy Beethovena — a Beethovena
wiadomo wyrosłem epoki symfonii
B moll 7 tak widzimy tam
przejścia o indywidualności
mieszczańskiej przebijającej melodii
prawdki. Jest on Ungeschlacht

mówi Matejka, jak i Wereszczagin.
Hungerschlacht i Wereszczagin
jak także Matejko. —
Brandt i Siemiradzki do tej prasy
artystów bardzo blizcy bo pracami
tych też Brandt a wtórego artyzm
pozorny i indywidualizm poszedł tej
coraz silniej gdy Siemiradzki
obrzydnął z wielkiego artyzmu
bardzo poważnie. —
Idąc do Grecyi, o Broziku
i wielu jego obrazach wspomnę-
akademia była mu matką, historyzm
ojcem, (o Pegaz o Klimkiewicza
gdzie tak) Takiego prelekcji przez jego
obrazy za pomocą tej wielkiej
idei by kto pewne lepiej na
papierze, chciałoby się przejść
inne kraje trzeba na minutę
choćby stanąć w Włoszech. Najdłużej
żyjący Włoch XIX wieku Verdi
stoi przed nami. Włoch

w całym

Stoją znacznie z tem stosunku dla którego nie ma przetłumaczenia w żadnym języku z wielką ilością chamą bravurą z tym witalizmem italijskiej rasy. Oni przypominają tych wielkich artystów XVII wieku ludzi jak Paolo Veronese, Tiziana i co jest w nich prosto długiego sięgają Giotta ta dziwna inspiracja w ostatnich latach przed nowym życia pójścia pod. nowy styl przyjścia nowego kierunku. Bellini quattrocentysta ar. do 62 roku gdy przychodzi Giorgione przeszła z siebie to jak gdyby stój i stoję się coraz mi[illegible]

Trzeciny ostatnie opery Verdiego Falstaffa to jest nad wie innych z wyjątkiem dla Włochów ani takie pisaja. —

Trzeba wspomnieć o najświeższej Europejczyku Włochu XIX wieku

Który gdyby żył nie umarł w 90 tym roku byłby żył do dziś

o Sodaustinum i o Gioccie
trzebaby pójść też do Hiszpanii
Ktoryy mieli ta pierwotnosc
wypełnic archaizmy ktora
my mamy w statyki i wyrzucic
takich jak Prodilla, Velasco
Bonjour itd. —

W najnowszym prozie Zola.....
jest tak ogromnie nowozytnym
(przepraszam niemi pi trzeba uzyc
słowa: modern) bo przypomina
wiek XVIII. tak samo jak Rembrandt
jest dalekim bardziej nowozytnym
od Dürera a Durer wielu nowozytnych.
W Anglii jest pewne to dzisiaj
Tajemne i przywracanie sobie
obcej nie germanskiej kultury.
Jeżeli wyłuszczony jestem z Drama,
tów Shakespeara z tym
innostrem francuskich tów
z tymi zwrotami

salonowymi z francuskiego dworu
wziętymi z tymi: rarytkami
francuskimi typ: przy Końcu
Henryka V. to mi się przypomina
niejeden z tych obrazów angielskich
około lat 50tych, przedewszystkiem
ta ogromna rôżnorodność przejścia
kultury włoskiej quatrocento

~~za najgłówniejszych~~ reinaugurowana
u Rosettiego kobyła data nadzwy-
czajny wyrobek a została potem
jeszcze dwa, trzy razy tymsamym
odwarem palona. Farby jak przed,
odrębnych barw bo bardzo wiele ich ma,
warnisk bo bardzo wiele ich ma
przed wszystkiem ta i różne czy
u Flandrina z Berlinie czy
Rem z Paryża przy
tych obrazach prawie nic widzimy.
W Belgii dwa czy trzy warnisk nakrótoby wynieść,
w Holandyi prócz starego
Israelsa jest jeden który

An do nas należy Tomasz
symbolista prawdziwy prekursory
symbolista który zawierdzają to co
nie jest wariatem dla sentymentu,
robi wszystko co tylko artysta
może, żeby ten sentyment
wyrobyć. Dla niego człowiek
przestaje być człowiekiem, on jest
chwilowo tylko reprezentantem
jednego nastroju i jeżeli tęskni
o innym przerywa człowieka, rzeka
jego przyczyna się, chudnie
i widzimy wówczas że wszystkie
warunki życia nie egzystują
prócz tego jednego psychicznego
chwilowego nastroju.—
O postaciach — mamy ich
przypadkiem u nas w tej chwili
mamy najciekawszych sprawców,
nie mam czasu pisać. O
dramatach to naturalnie

17

nazwa się tu przekrzywystkiem
pytanie co się stało w r. 1870.
albo właściwie kilka lat przedtem.
Odkrycie. Manet, Monnet
Renard, Pisaro to są
ludzie którzy otkryli faktycznie
zmysłowo to co innym przed
temi lat 80, 70. 50 i wiele
otkryte postawiło zjawiska
zewnętrzne nie mają stałej barwy
zjawisko barwne każde pół przemiennem.
Powietrze to najpierw innym
zdaniem Rant a później wydanie
Krytyki czystego rozumu nie
zjawiska zewnętrzne są czysto
myślowe, odbiera się do tego
ostatniego a zupełnie wyraźnie w roku
1876. wyst powietrze to Schopenhauer
To są scriptores ophthalmologici
maiores. Czytałem potem Francuzi
od r. 1863 mniej więcej i stwierdzają
to, opisują. Dziś się mówi

impressyonizmu i Degas'owie. To
(z bok)
jest ogromny skok, rezerwacje
z tradycyą sztuki. —
Zdaje się jak. za 50. 100 lat ludzie
mowić będą i o sztukach nowej
sztuki czy historyi sztuki tak
Manet lub Monet będą mieli
mniej więcej to samo stanowisko
jak Piero, Palajolo jak ma
Piero del B

Oni znaleźli, odkryli, zdobyli dla
sztuki wyzwolili nowe pojęcia
perspektywy a tem, perspektywa
wrzuciła czy wzwyż jak Melozzo
Ale to są stałe ostat nabytki
to nie są prawy humoru albo
smaku, albo zachcianki tak samo
jak są pewne stosunki sądzenia
które jak są raz nabyte to póki
się nie zużyją i nie będą zastąpione
czem innem tak długo nie będą
żyły. —

19

A teraz niem przejdę do pracy
ważnych chciałbym pôsre
wspomnieć o jêzyce polskiej
wej, ale przedtem powiem parę
słów o sztuce niderlandzkiej i
niemieckiej. Niemiecka płód tych
o których będę mówił z innych
rozumieniu pascha z małych
rozumiarach i małych celach
i jeśli tej nawet pozycji jakiéj
wielki ~~z~~ jak może def...
Zwykle sobie powiedzieć: że nie
można po tej mam pisarzy! —
To co się dziś we Niemiu dzieje o
tem trudno mówić bo nowe i
my kierują będziemy a tem
położeniu że będziemy mówili
zjawisk o nowym po ojczach dyspozycji
a rozumieniu sztuki: i (która)
do jednego nowego dziwnego tytułu
i ta tej produkcji protest, i

będą mówili: filozofię malujęcy,
ja chce mieć portrety wszystkich
filozofów od początku do końca
świata filozofię" i przyjdzie mój
kolega z medycyny i zapyta: a
medycyna? Ja mu odpowiem (ja mu żartuję to jest fakt),
że powinny być profilaxa
(jak mu przedstawię profilaxę i antiseptykę —
i antiseptyka), medycynę malujęcy?
Sztuka berlińska ma za sobą
lat za kilkanaście pięćdziesięć. Długo
nie mogę o tem mówić chcę
tylko wspomnieć o jakiejś
sztuce polskiej wspaniałej ale
głównie w Berlinie o sztuce
żydowskiej, o której się za mało
mówi, o sztuce żydowskiej.
Lesser Ury gra we mnie bardzo ciekawą
rolę w XIX. wieku. Mendelsohn opie-
rający się zawsze o jakiś obcy motyw
dając np. chóry do Antygony (nie
Fryderyk Wilhelm IV pomieszał Antigonę)

opierający się o motywy z oper i dra-
matów obcych, robiący takie
takie grzdki sytuat jak Liszt ohne
Worte, jest przecież innym te-
bardzo formalnie skończonym, który
bardzo ładnie i zgrabnie wszystkie
rzeczy ubiera, to co nam daje
jest bardzo grzdkie i wydaje mi
się tak jak gdyby chciał przedstawić
jezioro górskie romantyczne bardzo
ale piembrowane, jakieś morskie
oko ~~albo~~ które nie jest ohne
sydku Dla Chrześcian. —
Po nim zaraz idzie Meyerbeer
ze swemi wielkiemi maszynami
które tak długo będą trwały i funkcyo-
nowały i robiły kasę aż przyjdzie
maszyna druga która je wypchnie.
Zdawałoby się że po tem co Liszt
napisał o sztuce, potem to co
Wagner o niej a . . . . . .

napisał, raz na zawsze wytępi
Meyerbeera tymczasem nie stanie
czy Wagner czy Meyerbeer kobieć
to dziś tak zwany potrzy dom
i kasę. Skąd to pochodzi?
To polega zdaje mi się najpierw
na tem że w publiczności jest
ten typ zupełnie zapomniany
ten Genius ~~ver~~ Virtuos Kündigkeit

---

widzenia wielu rzeczy, ~~la Variété~~
~~pada~~ la Variété podniecenia na
do pewnego stopnia do klasycyzmu
a potem to, że publiczność
wymaga (bardzo zresztą) absolutnie
zawsze zmysłowości czegoś coby
smakowało coby miało pozór że
jest prawdą wielką a nie było wielką
tj. surogatu. My bierzemy wymagamy
surogatu. Publiczność nasza
czyta Zrydiona i bardzo go
rozumiała wszystko i tu

i ówdzie rozumiała ale nolała
Na odmiany coś coby miało może
więcej elegancyi i to otrzymała,
arbiter elegantiárum rzeczą
społeczeństwu dać jéj to.
Ten jęd do surogata opanował
całą sztukę i on tóż Niemcy
Meyerbeera. To jest sztuka Tego
odłamu żydowskiéj kasy która
asymiluje się do nowych pojęć
kulturalnych a pich z głębi nie
leżących. Jest atoli jéden
ustronek który to wszystko wyna,
gradza, malarstwo nie odmówię
z pewnym rezerwie
sym genjalności dj: Lejkos
Uri który wychodzi ze szkoły
Liebermana i w tym obrazie
Żydów nad morzem widzimy
żydowską narodowość dj proroka
a potem w tym typie

. der Mensch, natürliches
mężczyzna barwego i rozgrzejącego
słońca daje nam fantastyką
rasową Starego Testamentu.
Ten naturalizm dotyczy też i
przejścia do tej różnicy jak
gdyby objąć pięciem matki
"świętej" a kresi ——
gdy nad jego głową mienią
wszystkie barwy, ten cały
cantus canticorum z tą całą
swoją wschodnią fantazyą
przyjmuje za to jako objaw
rasowy jest jednem z najbliższych,
barwnych, z najbardziej intere-
sujących. —
Ale chciałbym teraz przejść do
do tych co wychodzą poza
krąg swoją i widzą i czują
całość — nie mogą tego

inaczej wyrazić jak ktoś
tam pè mają to powiedzieć czegoś
co się nazwałby tropy inaczej
bowiem nie dorosło, który może
zapomiadają prawdy inne prawy
obsmiadrabie. Tu natrabić
otaje z pierwszym pojęciu Wagner.
Powiemy to co mamy bezpo-
średnio. Tu romantyka powrotu
macrona na pewien moment
przyśniony. Wagner tam przem
jest. Na nas i dzień postawie
do pewnego stopnia jako miłki
nabytek ludzkości zaczyna się
wdaniem mojem dopiero
po roku 1848. nie jak gdyby
w Lohengrinie z Tannhäuserze
w ..... nie być skarży
opluki ale my mówimy o
rzeczach najwyższych pozadziwych

Wagner staje się tem dopiero
od 1848 roku, właściwie od maja
1848 r. od jego udziału w po-
stanie, w rewolucyi Niemieckiej
kiedy on uciekła i idzie do
Szwajcaryi, kiedy tam powstają
jego dzieła takie jak że
Kunst und die Revolution

. . . . . .

itd. przez dziwne, koniec
może ostatni ony myśli który
zawrał w r. 89 tym albo 86 tym
Schyllla, jak sztuka stoi
do natury, do kultury, do surowej
natury przeciwie, do przekultury,
sztuki. jako pojęcia porównała
itd. To społeczeństwo i my
dziś przeciw tego nie możemy
przeciwnić że może do pewnego
stopnia rewolucyja a r. 48, 49 tym

odegrała w tamtych chwilach (trzeba
to sobie jeszcze za bliską)
rolę tę samą – jak nie wiem
czy abstrahując od Beethovena
nie było (było) nie było
odegrała "wielkiej" roli jak
ta rewolucya.
On w swoich pismach dotyka
wszystkiego obacznym okiem tu na
tę stronę anarchista, socyalista,
optymista wielki przemilczający
zupełnie wiele światy, konieczności
zmiany, pesymista który widzi
że się ludzkość przeżyła że
nie może więcej gromadzić, dotyka
on ludzkości na każdym punkcie
z największą zaciekawieniem i
największym współczuciem i
raz od wiecznością prawa która
jeden nas może zbawić, der

groźne ~~ale~~ ~~ale~~ ~~ale~~

dem grossen und schönen
Mann der Zukunft.
To naturalnie przecież zupełnie
te prochy są z najbliższym
związku ze sobą instynktownie
i porównaniem zdaniem i wiary
dem potrzebne i ku niczemu
się chyli: stąpień potrzeby,
coraz silniej i dziś wiatrom i
jako czynnik który boczy, kojarzy
wzniecania może dnięty zupełnie
odpowiada ludzkości, na które
pchnie tory der große schöne
Mann der Zukunft. W Jung
Siegfriedzie widzimy potrzebę.
Przychodzi później Schoppenhauer
(to samo)
Zaczyna się przeciągać, leżenie
widzenia pozbawia smutku mocy
przychodzą i ta sama miłość
która dem całą ludzkość

miała przeto przy produkcji
skoncentrować [?] swoje ideały
swoje posady która obejmuje
w najwyższym stopniu [illegible],
ta sama miłość" rozkłada
rozliczna obowiązani; wali;
miesięcznemi testowaniami
rozkłada dupy ludzkie tak
umiej" mej" stoi Brünhilda
do pierścienia Nibelungów.
To pocisy tak blaski, bo ostry
leka tylko między jednym
a drugiem co w tekście.
Oto jeden obja tej jabym
nazwał ~~plusowej~~ plusowej miłości
w Zygfrydzie która rezygnuje
z najwyższego dobra bo władzy
na rzecz jeszcze wyższego dobra
miłości, oto Brünhilda
w Fabr kin Walhalla ....

31. A potem w dwa lata później
oto jak Kowicky Izolda:
„ ~~Heller Schall~~ (a. powracam
do uwagi na pewnej formy ~~to~~
na to przejście od energicznej
alliteracji do jasnego rymu
przystosowanie do wiersy Lincevicza
z drugiej ere[illegible] Faustą)
„ Heller Schall . . .

32.

W tu jest miejsce stanąć się
do zapytania dlaczego nie p. Kasprowicz
na ostatniem wystawie wprost
postawił, czy sztuka się rozwija.
Z punktu dwu faktów można
na to prawy odpowiedzieć.
Najpierw powiem rozwija się indy-
widualnie, umysł nasz rośnie
w granicach choćby jednego pokolenia
jednego społeczeństwa, dalej rośnie
serce rośnie ciało, rozbudza się bezmiar
który dorosły do siły najpotężniej
przeciągniętego brzegu bytu z miedzami
siły wiecznego życia, ale
równocześnie na tyle ~~żyć~~ żyć
nowych i nowych sił tyle razów!
W Lebenskraft i in Thatendrang.,

- . - . .

Czy i ż ile chwilowo powstaje
czy zanika my tego nie wiemy
to idzie nad siły nauce
wiemy tylko że zanika czasem
więcej nowie ale nie czujemy.

A potem drugie: czy my ~~piłeśmy~~
piłośmy z stanie wiedzieć co
czuto co rozumiano 400, 800,
lat przed nami, 2000, 3000
lat przed nami? Czy my się
nowiemy w myśleć w uczucie?
Chociaż tu nowe dziwne
wyposażenie orobite. Byłem
raz w bibliotece uniwersyteckiej
kiedy przyszła nowa kolekcja
greckie niedawno wykopane
w Anatolii. Wyciągnęło ją
z pakie – przypomina mi się klasy
dwie piękne twarz Bru.... –
podniesiono go ~~z~~ całość już
stał numer 67 gotów z katalogu

miejsce zarezerwowane i
produkcyjne to spuszczamy go
na próbę (probując) czy tak czy tak
będzie dobrze stał — a na górze
patrzymy (~~stoi~~) to jest prawda
Correggio na to ze swoją
straszną barwą ale za swoimi
pięknymi linjami kontu-
rami. Nie jest to karykatura
wielkiego życia greckiego stamtąd
go na zielonym cokole: Albo
my mówimy jak on stał dobrze?
Czy nasze życie jest takie
piękne żeby mogli jej światło
patrzeć z oczy: My . . . .
. . . . . wielkich wieków
starożytności my nie mamy
stosunku osobistego. I cała
ich historyczność — to najmniej
warto, przykrawie to jest

wszystko co możemy robić,
a jeżeli możemy że rozumiemy
sztukę starożytną, to jeżeli
my to uczynimy z pewne klasy
dlatego możemy że my rozumiemy
my. Rozumienie podręcznikowe
to nie jest wielkie przejście i
jeszcze świadek nam nie otwiera.
Może być że wyjątkowo ten i
ów poliży się z Nim do tego lub
owego gdzie może nawet po długich
myśleniach a poniekąd więcej
walkach wewnętrznych jest
w stanie rozumieć i świat
Dantego i Jego, ale żebyśmy
mieli dar przejścia wiedzy
w . . . .
i uczyć Dantego było nad Jego
siły, to dzieje nad siły nasze.

A jiż zgoła w mieyce
co xiędz co dzień. Ta chorała co
stuch czasu zasięgnąć mowę
z dawnych niekoi: Przypadkiem
wzrzuy otworzyła mi się książka
z miejscu dlumaczącego
niemieckich.- Co my dziś
pomieny na przekładz?
Przetłomacz ten (jeden) ustęp (na nowo
niemiecki) językiem - bronni on
tak:, O weh soll aber. ...

To nie jest nokturn a my
wiemy czy to może żywiej
głębiej, bezpośredniej niż
przeciętnie jak Chopin?
A Chopin ten wielki trubadur
XIX wieku który zaczyna tylko
śpiewać kochanki we, polskiej
Rzymianowskiej Polsce, George
Sand, jak dużo on będzie
żył, czy on później żyje?
Przeciętnie może się później
przechowała tradycja, my
później pisany tych co po
nich, ~~co~~ później dyspozycja
Księżnie Czartoryska, słyszeli
Mickiewicza, a W 20, -30 lat
później może zostaną i
przyjdą interpretatorowie
którzy nam będą dać

cienia jak mówił Demostenes
~~dodra~~ dać mogą? Więc my
możemy sądzić? Nie,
my nie możemy sądzić
i jeżeli jesteśmy up. z Trylogii
Wagnera, mamy to powiedzieć
że on stworzył piękność — ale
mogą nawet ale i dla nas
z ogół rzeczy dzisiaj nowy
świat. Dał — dzisiaj możemy
powiedzieć — z Fristotelesa pomysł
różniący się Eschylosem skopo,
wycyg Lake, który od wielkiego
Dramatu greckiego nie byłoj
to możemy powiedzieć że
jest postęp Nietego bo on
nam dał mniej więcej to
co ludzkość miała dawa,
brzy albo orbery tysiące lat temu.
Ale czy ludzkość nie miała

wówczas dalekiej wsi, czy my
jesteśmy z dalekiej wyjątkowości
z tej postawienia wiedzy tylko
byłby na okrągło, rozkoszne słońce
wiosenne na warunkach wiedzy
stanu ... przy wiedzy przychodzi
wielki chór i muzyka razem z tym
wiejskim ludowości nie z artystycznych
domach pracy ale z dyalektycznie
ludowym ten który nas
przyjemnie wielkiej przemiłe one
o w ... to
proste i o Wielki Boże Wielki
Święty ?
My o tem sądzić nie możemy.
Jedno tylko jedyne wielkie
uczucie przychodzi głębokie nie
natura przemiłego Wagnera.
Romantyzm pierwszy

Woła : retournez au ! . . . .

Cofnijmy się do pocieszycielki Goethe
i liryka XIX wieku.

„Do pijawiku idziny" mówi
romantyzm nowy, poprzez
Wagnera i on w swoich pieśniach
dał nam przezwy którymi słowa
nie mogą absolutnie dorównać.
Na przeszkodzie on te konanie daje;
wydobyć dopiero z nut -
instrumentów to co w nich
leży, może Orpheus wiedział,
Niebo poza pojęcia logiczne -
to jest punkt paradoksy.
Jeżeli myślimy że np. sztuka
malarska czy muzyka czy
muzyka dają nam tylko
linia formę, przetłumaczmy
text na instrumenta

i że nie ma mam jako taka
więcej do powiedzenia, ot
innych rzeczy, no
więc postanowiłem się ciągle
dawać sobie rad i tłumaczyć i uchodzić za takiego głębokiego. — Ona ma inne
rzeczy. Jeden z najciekawszych
objawów który z ogólnej
sztuki ma to jest to
wyznanie Nagucia które
on zabrał z listu do Rohdego
że on przeczytawszy dzieła
Schopenhauera dopiero
poznał dzieła Hanca, że
jest niezmiernie interesujące,
że obok poematu Michała
Anioła jest może jedno
z najgłębszych wyznań
które kiedykolwiek dusza

twórczą nam dała. On
mówi: ~~tak~~ oto jest to co we
mnie tworzy. Jestto prawie
to co widzimy u tej" prymitywnej"
Ballady" Uhlanda, der Reiter
am Bodensee. Tam ten jeździec
przejeżdża zwykłymi nic
mówiącymi o tym przez jeźdźca
pytań postem Rogoś kto tę
okolicę zna o to jeziora,
ten pozwala mu, i wtenczas
już przejeżdżał", wtedy on
jada mówi. Ta mgła
przebycia wielkich dal
umysłu drogą szuki nie
drogą logicznego myślenia
to otwarcie oczu przed obcego
na wtasne pojęcie rozumowe
tego co drogą doświadczenia
się nie nabyło, to tylko
twórczemu wielkiemu jest dane,

jèmu, Böcklin jèst drugim.
To stylizowanie wielkimi barwami
to jakby pomiędzy, przetłuma-
czenie pojęcia każdego bogatszego
na czysto muzyczne, na czysto
dźwiękowe, to nie jest muzyka
do tekstu, to tekst do muzyki
i jakby wiersem jak śpiewać
to co Wagner ~~komponował~~
improwizował, jeżeli się
orkiestry nie słyszy jeśli
się tylko słowa widzi to nie
rozumie się tej chwili kiedy
Siegfried drugiem przejęciem
opowiedzeniem kto ereka
kiedy Siegfried wyrzekamy z tych
słów wo mój się obliża
wtedy wszystko z tej jędrnej
chwili się widzi

To tylko muzyka jest dana
w stanie, w dekoracie słońca o
tam wiecu.
Jak fale się piętrzą nim
obraz Isoldy przybędzie
jak on w bolach męstwychanej
tęsknoty tej mije jak mu
kres ze serca wraz z życiem
najserdeczniejsza mowę która
opuka ona, wypływa te tylko
jest na dole nie' na niebie.
To są te wielkie melo,
które dał Wagner i które do
pewnego stopnia portretuje
Böcklin, potężnie otoczeka
z naturą, zupełnie zbędnie,
potężnie pszyby z zjawiskiem
oto są te prawie fenomena
sztuki Böcklina.

Jeśli ~~nie umiemy~~ umiemy widzieć następnie pokolenie tak niemy wobec muzyki programowej pozostaje, wobec cudów malarstwa wobec kompozycji tego stylizowania w wielkich momentach barwnych Böcklina, i inna sztuka przyszłości, nowe wielkie nowe tendencje, plastyka która przychodzi i obejmuje wielkie dziedzictwo, i inna muzyka wielkiego... wewnętrznego życia bardziej ~~ograniczona~~ organiczna muzyka malarstwo, bardziej ~~ograniczona~~ ~~ograniczona~~ organiczna, wewnętrzna, życiowa, życiodajna jak muzyka i naturalnie jak mówimy o przyrodzie, dwa oczy wpatrzone na razem głęboko

46.

Rhodeu i Klinger.

Oni dwaj stoją naprzeciw siebie,
dwie pary wielkie (my nie
możemy uciąć czy najmniejsze
bo jeszcze mota śmiata się nie
skończyły, die Geisterwelt
ist nicht verschlossen ..)
ale one jako najbardziej przy-
ciągnęły. Dlatego najbardziej
sobie bliskie, z romantyka i
germanistka. Jak mieszczą
i sokiunda, jak chaotyczny
stan i stały byt, tak stoją
naprzeciw siebie Rhodeu
i Klinger. —
Tam pół wszystko i tutaj u
Klingera mamy wszystkie postacie
płciowe albo bliżej pełnie swego
wewnętrznego przeciwieństwa organicznego
życia tak u Rhodeca wszystko

słowa chwieje się i powstaje
jeden z największych cudów
(nie będę tego słowa cofał) plastyki,
przez najbardziej lotna i powietrzna
jakąż można sobie wyobrazić,
Duch który przepoi wielkiemu
twórcy przybiarzowi tajemnice
sztuki. Jak on z marmuru
przyleci i siadł mu na ramię,
mu jak on mogł ręce oprzeć
pod siebie, skulił tym wielkim
ze własnym puchem te ty
te tak wielkie tajemnice. —

(Dzwon odzywa:)

14

Rodowód

Pokusy

I.

Preludya.

Stanąwszy teraz przed
numerem pierwszym
„Papierzie Dziewczynki"
jest to naturalnie
studyum powstałe
podczas pobytu w Akademii Krakowskiej.
Wpływ ogólny Matejki
nie da się zaprzeczyć
i nie ogranicza
on się bynajmniej
jedynie do technicznej
strony dzieła i
niektórych ~~podobieństw~~
~~podobań~~

bruiatnych sosn
podmalowania.
Widzę w tej twarzy
jak gdyby odblask
jakichś kobiecych
typów heroizowanych
Batejki, jak gdyby
młodszą siostrę
przyszłej Jean d'Arc,
coś w rodzaju tej
Margot lub Louison,
które Schiller w
swoim dramacie gdzieś,
swoim dramacie
psychologicznego

wprowadza. Jednakże
jest w tym najwyższe
świętszym obrazie
ze wszystkich, które
tu przebrać zdołał,
żaden już nikt osobi-
ście. W tej glorii
z lekka pochylonej,
w tym uroku
z pod spuszczonych
powiek, coś w dali
przed sobą widzą,
jącym, bez
uśmiechu
nieruchome i nie-
skończone
motywa. Z daje
mi się, jakby

ta która była studyum
do jakiegoś nieboszta,
tego obrazu, którym
w ręku trzymał harfę,
przebitnie może
ta, kto przez fantazyę
artysty się przemnoży.
Głowa ta takgdzieś
jakiejś
jest częścią jakiejś,
jedynie oczyma
duszy, widzianej
kompozycyi, jak
wszystkie inne
analogiczne.
Kreacye z tej
pierwszej epoki.

Brest p. Piotra Do-
brzańskiego, Ira lata
późniejszy (Nr 3), porte-
cik p. Kazimierza
Pochwalskiego (Nr 4)
noszą te same typy.
W Ikonach u nich
nie tylko głowy za-
nie, ale fragmenty
całej Kompozycji
w postawieniu, w po-
chyleniu tułowia,
w prawiającym ręce
Ru, w zwrocie głowy,
dominującem się ca-
łego szeregu motywów
i spojrzeniu na
te próby, dla pier-

wątnej psychiki artystycznej tak interesujące, jak gdyby na kilkunastu fragmentach „liryczne" go dramatu metodycznego poety. Tęsknienie do ideału, go tyjpowania, tak niemożność ogarnięcia się do rzeczywistego zjawiska, to tajemnicze postaci budzące z całym szeregiem ideałnych motywów powiązują się najściślej z „Studyum do głowy Matki Boskiej" (1876). W malarskim

tym obrazku przesuń
się przed nami jak
gdyby proces rzeczywistej
twórczości artysty. Tu
rzuca go jakaś główka
dziewczynki, bierze
ją, w okamgnieniu
wydobywa z tej głę-
biny i dalsze pierwiastki
i z tym przedziwnym
darem widzenia przy-
stkiego przed sobą,
i dokoła siebie lasem,
głębiem, szerzyzną,
błękitem nieba jest
w rzeczywistości, z tym
instynktem psycho-
logicznego nie

formalnego i idealizo-
wania, przekształcają-
ją mimowolnie bercowe,
dnie w idealny typo
dzieciowości i dobroci.
Chustuszka jakaś żółta
przemienia się w dro-
gocenną materyę; oczy
otwierają się pod wa-
pretekstem przejrzeniem
w tych jakimś nowym
kem nieuprzedzianej
autości. Główka z lekka
w bok ej przechylita,
Dr. Rola główki rakre-
ila się cieniutki, złoty
obręcz; jest to krop elka
śnieżej włosianej roz
poranej - cieńszej

nie ucza teraz, a te
chwili od przeszłego
brylantu. W tych dro-
bnych próbkach widzimy
cudzą jego pychę.
Zdolalismy, a to głównie
dzięki p. Piotrowi "Dobrzań"
zbiorowi zebrać choćby
kilka takich odłamków,
a te nielicznych fragmen-
tów tej najpierwszej epo-
ki. Jest ich niewiele,
nie pouczą więcej;
ale dzę jednakże, że te
kilka, u nas wydane
myśl, wystawę dla
zainteresowania, że jed-
nak przerwą latach arty-
sta ostatecznie
idzie pod rzeczy

wiedziane, że ~~wprowadzę~~
wprawdzie nie tłoczy
jeszcze obrazów, ale
ustawicznie je roi.
Są to przykre dla mnie
przynajmniej niekiedy
nie ~~interesujące~~
interesujące dokumenta
do tej tak pięknej, wzru-
szającej anegdoty, którą
opowiedział nam Pan
K. M. Górski, o tym
Orlewicu wyki z gipsu,
którą ojciec Wellmana,
stolarstwem ojca
Warowa, a koło której
autobrzeniec ustawi,
cznie roi obrazy.
Niezgłębione pozostaną
się całe szeregi takich
dokumentów.

Unikatem stał
jest szkic postaciowy
p.t. „Harfiarek Lilli
Wenedy" (Nr 2). Rad bym
każdego widza, chcącego
zapoznać się z genezą
i rozwojem twórczości
Malczewskiego przed tem
obraz prowadzić i wskazać
go do szczegółowego prze-
studyowania. Nie
znajdzie on podczas
mego studyum tego
obrazu żadnych prze-
szkód, [illegible] mu stanąć
nie mogą. Przeciwnie -
dziwno mu się zda
gdyż na tym obrazie
tak gorącą przemą-
wiałem, a jeden z
moich znajomych

Słowacki to robić
z prozy, jako „portie-
jaris", i chciał, by wła-
ściwe tu jedynie obraz,
mniej zmarszczy i tak
mało interesujący, wy-
cieczkowaci." Obraz ten
wydaje mi się tak
rażący nie tylko
już z powodu treści
swojej, jako dokument
bolszewickiego związku
muzycznego ze Słowa-
ckim i jego melodyjnej,
czy inkliacyi do
zgarniania słowian,
złych tematów. Ale,
że w nim kawiązek
protoplasty rozpitych

tych wielkich kadencyj
rycyj grupowych,
a zwłaszcza „Melancholię"
i „Błędne Koło."
Wśród najpiękniejszych mo-
mentów psychicznych, ma-
my przed sobą jakąś Syby
lińską przerzaniu
Cierniów o wspólnym
miłosierdziu. Żadna
z dwóch tych Tkaczy
Prawnastu harfiarzy,
żadnego kontrastu
nie widzimy na
tym obrazie, żadnego
Kontrastu, żadnego
przeciwieństwa. Sam
cierpi jeden za
wszystkich wszyscy

za jednego. Więc
przez ten obraz jakiś
wielki cierpiący martyr,
Duch współczucia; ~~wtedy~~,
~~cały~~ cały
ziemi)
(po za tą garstką stojącą
tysiące i tysiące. Oni
są reprezentantami
całości ale jako wyżsi
Duchem są też i głębsi
bolem, oni wzięli
cierpienie zła, rozpaczy,
jaczy, narodu całego
na siebie. Jednę
myślą, jednę rozpaczą,
~~cały~~ cały ziemią
stają się wszystkiemi,
ani tej całej generacji,
czy wszystkich,

restauracyo. Po nich
przyszła majestatyczna
„Ojca pożegnania" (Nr 22)
a wreszcie „Zesłanie
chłopczyków na Syberyę"
(Nr 17). „Ci kompozycye
to kompozycya chórów,
i sądzę, że pod takiem
nagłówkiem ogólnym
należałby zebrać wszy-
stkie, etudy." Widzimy
więc że obrany temat,
strojem i zestrojem
swoim jest bohaterem
imponującem na całego
wszechświat. Daleko
nie dojrzał
rozpoczniał był, albo

ucie być uwiadomiony
sobie jeńcom i serca
narodu, że
słowy mające w ko-
paniach wybitnych
pieśniach Kościelnych
w niedzielę, lub inny,
słuchające się wojskiej
mucie, który postawy
słopak, ze skrzypek
pod żałtrzem ulicy,
tych, uwiadomiono prze-
sot Da[illegible] wydobywa.
Ale nastrój już był
potrzeby Duszy lub
rozpięcia tego bolu
na całe stregi.
Ta koncepcja
wyrażania wspólnego

bale, wspólnej rozpaczy,
była głęboko, ogromnowa.
na z jego twarzy. Od
pięciorzych lat była ~~ta~~
~~matka~~ on w stanie
chwycić się tylko mo:
tyru wzruszającego, ale,
to którego by się mogły
jego myśli skrystalizo-
wać. A teraz mają
ważniejszy wagi jest
. ten obraz ze względów
choćby czysto techniczn"
nych. Jest on wprost
„pępowiną" dla tych
niepowtarzalnych chwil"
wielu analitycznych,
które w tym przeżyciu po"
działach z niewyczerpa"
nią rozmaitością

rozmaitością i prawdą
miścią artysta w tym
całym rzędzie „ta"
pór „przedstawił. Kto
chce porównać poszczegól-
Malczewskiego jako mi-
strza rysunku, niech
przestudyjuje ten cały
obrazek. Ile tam
rozmaitych póz, ile
nie powtarzających się
motywów, w tych celach
rzutów, skartych, się
rących, pochylających i t.d.
Zwłaszcza godnie
zwrócić uwagę na
postacie; na przewo-
dnika z środka, obrazu
na leżącego starca

F. Preludya

nieco za prawej stro-
nie od niego i na
prostej przeciwległej za-
łęty, prostej, ostatniej
za prawej stronie,
harfiarza, który oparty
o stojącą harfę spo-
gląda w nieznaczo-
ną dal. Całości
obo wprawne nadaje
zapomnaić z tym obra-
zie akademii nie
zupełnie pomalowanie
Lorda Matejkowskich,
opierając się ruchu
o autorstwie
Michała Anioła.

2a

i artuli barokowej.[2]
To nie ulega zupełnie
wątpliwości. Podwójnie
interesującym staje się
ten obraz przez to, że
on formy i treść duchową
w pierwszych latach za-
rysowuje, później zupełnie
przemyślę i przez
szereg lat wierniej,
coraz głębiej i intensywniej portretował. –